

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA STRATÉGIE IRONIQUE COMME MILITANCE FÉMINISTE : LE CAS DES
GUERRILLA GIRLS, DES FERMIERES OBSÉDÉES ET DE DANA WYSE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
SARA SAVIGNAC ROUSSEAU

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice, Thérèse St-Gelais, pour ses nombreuses relectures, ses conseils, sa grande disponibilité et pour son écoute dans les moments plus difficiles. La confiance qu'elle m'a accordée, entre autres, en m'invitant à participer au projet *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, en collaboration avec la Galerie de l'UQAM, m'a donné l'occasion de vivre l'une des expériences les plus enrichissantes de mon parcours académique.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers Andréann et Gina qui m'ont offert un soutien inconditionnel durant ces trois années et qui ont su calmer mes inquiétudes en temps opportun. Les débats et les échanges d'idées en leur compagnie ont approfondi mes réflexions et ont eu un impact certain dans l'élaboration de ce mémoire.

Merci à Pierre-Luc pour son support financier qui m'a permis de me consacrer pleinement à mes études et pour tous ces repas préparés avec amour.

Je souhaite également remercier mon père, Mario, et sa conjointe Mimi de m'avoir accueillie et reçue avec tant de générosité afin de m'offrir un espace de tranquillité propice à la rédaction. Je désire également le remercier d'avoir lu mes tout premiers articles en guise d'encouragement et d'avoir été une oreille attentive dans mes moments d'emballement comme dans les périodes plus éprouvantes.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
ART ET FÉMINISME	1
CHAPITRE I	
L'IRONIE	7
1.1 La figure de l'ironie	10
1.2 L'ironie : complice des discours dominants?	12
1.3 Le potentiel subversif de l'ironie	17
CHAPITRE II	
LA NOTION DE GENRE	21
2.1 Bref historique de la notion de genre	22
2.2 Subvertir le genre : les pratiques parodiques	31
2.3 La mascarade : du performatif et de la performance	35
CHAPITRE III	
LES GUERRILLA GIRLS : L'IRONIE AU SERVICE DE L'ACTIVISME	41
3.1 Affichage sauvage et procès publics	42
3.2 Une féminité simiesque qui ne manque pas de charme	48
3.3 L'engagement féministe des Guerrilla Girls et leurs contradictions ...	53
3.4 Entre message politique et réflexion politique	58
CHAPITRE IV	
LES FERMIÈRES OBSÉDÉES : SOUILLER LA FÉMINITÉ	60
4.1 Figures hyperboliques de la féminité	61
4.2 Ironie, satire, parodie : une combinaison subversive	63
4.3 De l'inconvenance	67
4.4 L'ironie et la performance d'une féminité subvertie.....	73

CHAPITRE V	
JESUS HAD A SISTER PRODUCTIONS : PILULES, IDENTITÉS, IRONIE	78
5.1 L'indécidabilité. Quand les frontières entre l'art et la vie se brouillent	79
5.2 Incorporation des normes. Le bio-politique	82
5.3 « J'achète donc je suis ». Le fétichisme de la marchandise	87
5.4 Un engagement au-delà des mobilisations militantes	92
CONCLUSION	94
FIGURES	100
BIBLIOGRAPHIE	110

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Guerrilla Girls, <i>The Advantages of Being A Woman Artist</i> , 1988, affiche noir et blanc, 43,2 x 55,9 cm.	44
2	Guerrilla Girls, <i>Sans titre</i> , 1998, photographie noir et blanc, tirée des archives de la Washington University de St.Louis. [En ligne], < http://wupa.wustl.edu/record_archive/1998/03-19-98/2368.html >. Consulté le 5 décembre 2011.	50
3	Guerrilla Girls, <i>Guerrilla Girls Review the Whitney</i> , 1987, affiche couleur, 56 x 43,2 cm.	53
4	Linda Nochlin, <i>Achetez des bananes</i> , 1972, photographie noir et blanc, projetée lors de la conférence « Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art » pour le College Art Association lecture, 1972, San Francisco.	53
5	Les Fermières Obsédées, <i>Une valse de détresse</i> , 2006, performance, événement « Putain de bal masqué pervers », DSM, Folie/Culture, Québec. Photo : Ivan Binet.	64
6	Les Fermières Obsédées, <i>Sans titre</i> , 2006, performance, Festival International de performance, Toronto. Photo : Dave Kamp.	70
7	Les Fermières Obsédées, <i>Carnaval</i> , 2008, performance, événement Paysages Éphémères, Plateau Mont-Royal, Montréal. Photo : Eva Quintas.	73
8	Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse), <i>Guarantee the Heterosexuality of Your Child</i> , 1997, 13 x 7 cm.	79
9	Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse), <i>Hairdresser</i> , « Grow Up To Be Gay Play Kits for Boys », 2000, 24 x 17,5 cm.	87
10	Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse), <i>Be Straight Instantly</i> , 1998, 13 x 7 cm.	87

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la présence de l'ironie comme stratégie esthétique et politique. Les œuvres analysées le sont dans l'objectif de connaître comment cette figure s'articule à l'intérieur de créations à contenu féministe et quels indices de l'ironie apparaissent de façon parfois récurrente. Ne prétendant pas universaliser le mode fonctionnel de l'ironie dans la militance féministe, ni dans les arts visuels, ce mémoire cherche plutôt à saisir de quelle manière l'ironie, en tant que méthode rhétorique, agit à l'intérieur de pratiques artistiques précises et distinctes les unes des autres.

Le concept d'ironie est analysé principalement à partir des définitions qu'en donnent Catherine Kerbrat-Orecchioni, Linda Hutcheon et le Groupe *MU*, c'est-à-dire une figure avançant une affirmation et qui, à l'aide de certains éléments, en suggère à la fois la négation. Ce paradoxe qui conduit à la notion d'ambiguïté permet d'éliminer ce qui peut être perçu telle une attitude totalitaire, menant de force ou forcément le récepteur ou la réceptrice vers une Vérité. En fait, la stratégie ironique oblige à la réflexion et exerce l'esprit critique dans la mesure où le public oscille entre deux lectures contradictoires. Cette incitation à faire preuve d'une pensée critique à l'égard de thèmes fondamentaux à l'étude, notamment la notion de genre, révèle le type particulier d'engagement que propose la stratégie ironique.

Ce travail se concentre sur divers courants féministes et conceptions du genre. Parmi les écoles de pensée abordées, une attention particulière est portée à l'égard de la philosophe et féministe Judith Butler. Celle-ci propose d'ouvrir les possibilités identitaires et de miser sur les différences, au-delà de la pensée binaire contraignante. Son concept de pratiques parodiques du genre a été retenu afin d'analyser subséquemment ce que la psychanalyste Joan Riviere qualifie de « mascarade de la féminité ». À partir de ces concepts, les pratiques artistiques de deux collectifs d'artistes, soit les Guerrilla Girls et Les Fermières Obsédées, ainsi que de l'artiste Dana Wyse seront abordées de sorte à faire voir des variantes postmodernes qui élargiraient la définition d'un art militant.

Mots clés : art et féminisme, ironie, genre, pratiques parodiques, Guerrilla Girls, Les Fermières Obsédées, Dana Wyse.

INTRODUCTION

ART ET FÉMINISME

Ce travail de recherche aborde des pratiques artistiques qui s'accordent avec mes valeurs et mes engagements personnels. Elles m'interpellent en explorant des thèmes pour lesquels j'accorde beaucoup d'importance tant dans mon quotidien que dans mes investissements socio-politiques. Elles arrivent à toucher ma sensibilité par des stratégies esthétiques parfois toutes en nuances, parfois brutales, mais qui, dans tous les cas, enrichissent ma pensée. Ce mémoire répond également à un désir de contribuer sur le plan collectif. Il s'est élaboré dans une volonté d'apporter, ou du moins de participer, au développement des connaissances et des stratégies qui cherchent à se diversifier au sein des études et de la militance féministes. Je tiens donc à affirmer d'emblée que cette étude s'est effectuée dans une perspective féministe. Il m'apparaît d'une importance capitale de spécifier que l'investissement politique se prête à la rigueur scientifique et que toute discipline peut tirer parti des travaux dits engagés. La pensée marxiste en est un exemple par son utilisation au sein d'une foule de disciplines, de la psychanalyse à la sociologie. D'ailleurs, les études féministes ont participé au développement d'autres disciplines telles que les études de genre, les études culturelles ainsi que les études postcoloniales. Qui plus est, l'étude des arts visuels et médiatiques tire profit de théories provenant d'une multitude de disciplines dans son travail d'appréhension des œuvres – notamment la sociologie, la sémiologie et la philosophie – auxquelles ne font que s'ajouter ces nouveaux champs d'études.

Dans le même ordre d'idées, il serait inopportun de prétendre que l'engagement socio-politique d'une œuvre se ferait inévitablement aux dépens des considérations esthétiques. C'est pour cette raison que je me refuse de cautionner

l'appellation « art féministe » qui pourrait laisser entendre une prédominance des ambitions politiques sur la qualité de l'œuvre tout en marginalisant ces pratiques. Qualifier l'art de féministe annoncerait en outre que la teneur féministe se donnerait à voir *a priori* dans l'expérience de l'œuvre, comme si l'impératif de transmettre un message surpassait le besoin créatif de l'artiste et la volonté de participer au développement de sa discipline. Alors que les expositions regroupant certaines artistes proclamées ouvertement féministes et engagées en étaient encore à leurs premières apparitions – pensons notamment à l'exposition *Art et féminisme* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982 –, Thérèse St-Gelais relevait que l'œuvre féministe « exprime [...] d'abord et surtout du féminisme.¹ » Comme si, à l'époque (pendant les années 1970 et 1980), les artistes s'efforçaient à affirmer fortement cette appartenance au mouvement féministe. Or, ce besoin de se solidariser entre elles traduisait la nécessité que les femmes artistes s'imposent sur la scène artistique pour arriver à des gains, notamment en terme de reconnaissance. Ces artistes ont également imposé des symboles et des thèmes nouveaux en plus de valoriser certains matériaux (céramique, textile, porcelaine) et savoir-faire (couture, tissage, broderie) relégués au statut d'artisanat, parce que traditionnellement associés aux activités féminines, lesquelles semblent s'exclure naturellement du « génie artistique ». Toutefois, certaines analyses des pratiques subséquentes, en un sens redevables des précédentes, révèlent qu'une œuvre peut être chargée de considérations féministes sans que cette filiation se fasse criante ni que l'artiste n'évoque cette appartenance idéologique. Ce positionnement féministe participerait simplement du processus d'interrogation à même l'exercice de création et ainsi, chercherait à faire écho lors de la réception de l'œuvre.

C'est en élargissant la définition de ce que l'on pourrait qualifier d'art militant, que s'inscrit la démarche suivante. Ce mémoire portera sur la présence de l'ironie comme stratégie esthétique et politique. Des œuvres seront analysées dans l'objectif

¹ Thérèse St-Gelais, « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe » in *Art et féminisme*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 mars au 2 mai 1982, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 151.

d'apprendre comment l'ironie s'articule à l'intérieur de créations à contenu féministe. Leur étude consistera à découvrir quels indices de l'ironie apparaissent de façon parfois récurrente dans cet engagement féministe, lequel s'inscrit à l'intérieur de la discipline artistique ainsi que dans les espaces du quotidien. Je ne prétends pas universaliser le mode fonctionnel de l'ironie dans la militance féministe, ni dans les arts visuels. J'analyserai plutôt cette méthode rhétorique à l'intérieur de pratiques artistiques précises et distinctes les unes des autres.

Le chapitre premier présentera le concept d'ironie analysé principalement à partir des définitions qu'en donnent Catherine Kerbrat-Orecchioni, Linda Hutcheon et le Groupe *MU*, c'est-à-dire une figure avançant une affirmation et qui, à l'aide de certains éléments, en suggère à la fois la négation. Ce paradoxe qui conduit à la notion d'ambiguïté permet d'éliminer ce qui peut être perçu telle une attitude totalitaire, menant de force ou forcément le récepteur ou la réceptrice vers une Vérité. En fait, la stratégie ironique oblige à la réflexion et exerce son esprit critique dans la mesure où le public oscille entre deux lectures contradictoires. Cette incitation à faire preuve d'une pensée critique à l'égard de thèmes fondamentaux à l'étude révèle le type particulier d'engagement que propose la stratégie ironique.

Le chapitre deux se concentrera sur divers courants féministes et sur leur conception du genre. Cette notion, qui s'intègre graduellement aux considérations féministes à compter des années 1950, se trouve définie de façon similaire par les divers courants. Ainsi, la majorité des féministes conviennent que la féminité telle que déterminée par la société ne représente pas un état de nature des femmes, mais constitue plutôt un moyen d'oppression de celles-ci. Cependant, comme nous le verrons, la place que devrait occuper le genre dans l'optique d'une émancipation des femmes et d'une transformation des relations de pouvoirs diverge selon les écoles de pensée. Certaines suggèrent que c'est en faisant advenir un genre propre aux femmes qu'elles arriveront à se défaire de la poigne masculine qui dicte la féminité selon ses propres désirs. Alors qu'aux yeux des féministes radicales, le

genre ainsi que le sexe sont des constructions sociales par lesquelles la « classe » des hommes légitimerait son emprise sur la « classe » des femmes. Celles-ci envisagent d'abolir ces catégories sociales (hommes/femmes masculinité/féminité) afin de mettre fin à l'oppression patriarcale. Enfin, la pensée féministe postmoderne étant multiple et complexe, j'ai opté pour la philosophe et féministe Judith Butler parmi plusieurs auteures pour aborder cette tendance complexe et plurielle qui propose plutôt d'ouvrir les possibilités identitaires et de miser sur les différences, au-delà de la pensée binaire simpliste. Son concept de pratiques parodiques du genre a été retenu afin d'analyser subséquemment ce que la psychanalyste Joan Riviere qualifie de « mascarade de la féminité ». À partir de ces concepts, j'aborderai successivement la pratique artistique de deux collectifs, soit les Guerrilla Girls et Les Fermières Obsédées ainsi que de Dana Wyse.

Le travail des Guerrilla Girls mettra à profit l'ironie au service de l'activisme. Les Guerrilla Girls, collectif originaire de New York, sont d'abord connues pour leurs affiches dénonciatrices d'une sous-représentation des femmes artistes dans les galeries de Soho. Ces activistes ciblent des institutions, chiffrent les inégalités et dénoncent publiquement le sexisme et le racisme à l'intérieur de leurs murs. Dans certaines de leurs affiches, Les Guerrilla Girls usent d'ironie comme stratégie militante, mais elles l'utilisent toujours à l'intérieur d'un objectif spécifique et prédéfini. L'ironie semble mise en œuvre davantage au service d'un engagement plus concret et dénonciateur que pour sa propension à laisser libre cours aux réflexions des spectateurs et des spectatrices. Désirant conserver l'anonymat, les membres du groupe arboreront insolemment le masque de gorille lors de leurs apparitions publiques. Cet accessoire, additionné à la tenue particulièrement féminine des artistes, marquera l'imaginaire du public et deviendra le trait caractéristique du collectif. Reprenant les attributs clichés de la féminité (comme les talons hauts, la minijupe, les bas résilles, etc.), les GG jouent la féminité et parodient certains stéréotypes typiques des images popularisées de la féminité telle que la pin-up. Cette incompatibilité du masque et de leur allure coquette mène le public à

douter de la véracité de cette féminité. Ces performances initient une réflexion du public sans les guider outre mesure dans la lecture à faire de l'œuvre.

Le chapitre suivant porte sur Les Fermières Obsédées, un collectif du Québec qui se consacre à la performance. Vêtues d'uniformes qu'elles ornent un peu plus d'une performance à l'autre avec des paillettes, broderies et autres éléments décoratifs floraux, Les Fermières Obsédées affichent une féminité hyperbolique. En effet, par ces accessoires, mais également à travers leurs actions qui se modèlent sur les idéaux féminins typiques de notre époque, les F.O. déploient une esthétique de la démesure. Elles se réapproprient plusieurs stéréotypes qu'elles parodient annonçant ainsi l'ironie de leur pratique. Constamment en quête d'une reconnaissance, elles s'affichent telles des stars et déambulent pompeusement. Toutefois, malgré cette appartenance évidente aux conventions sociales qui déterminent la féminité, les Fermières contreviennent aux règles de bienséance inhérentes au genre. Faisant également appel à la notion d'abject, elles s'offrent en spectacle, crient, se lamentent, elles se maculent d'enduits divers qui salissent l'espace des performances et dans lesquels elles glissent et chutent. Ainsi, elles rompent avec la féminité prescrite par la norme et versant dans le grotesque et le *trash*, elles se jouent des représentations idéales du genre.

Le chapitre cinq se consacrera à la pratique de Dana Wyse, une artiste canadienne qui vit et travaille en banlieue de Paris. Fondatrice de la *Jesus Had A Sister Productions*, une prétendue société pharmaceutique, elle est également de celles qui, par l'entremise de la stratégie ironique, abordent la problématique de l'identité dans toute sa complexité. En vendant tout une gamme de pilules miracles promettant succès, bonheur et reconnaissance pour qui les consomme, elle propose une réflexion sur maintes thématiques abordées par les études féministes, dont la médicalisation des corps, l'impact de la société de consommation dans la formation identitaire ainsi que le caractère fantasmatique et labile de l'identité. Leurs emballages présentent des formules propres au style de la réclame en récupérant

des images de publicités des années 1950 et 1960. Ce faisant, ces œuvres insistent sur la pression consumériste exercée par nos sociétés sur les individus, mais portent également à notre attention les contraintes qu'elles imposent de manière allusive relativement à l'identité : « *Be white immediately* » (1997), « *Guarantee the heterosexuality of your child* » (1997) en seraient des exemples.

Ces trois pratiques, toutes différentes les unes des autres, se distinguent quant à leur appartenance au mouvement féministe qui s'affirme diversement. Dans les trois cas, les œuvres témoignent d'un engagement féministe en recourant à l'ironie – bien qu'elle se manifeste différemment d'une pratique à l'autre. Le concept de mascarade – du genre et de l'identité –, symptomatique de l'ironie décelée dans l'ensemble de ces pratiques artistiques, permet de faire un rapprochement entre ces œuvres et le concept de pratiques parodiques du genre de la philosophe et féministe Judith Butler. Ces artistes m'apparaissent mettre de l'avant des questionnements ou des revendications à lier avec certaines théories féministes. Toutes trois, au moyen de l'ironie, proposent une réflexion critique sur les concepts d'authenticité, de genre, de relations de pouvoir et de normes identitaires.

Le thème de l'identité s'avère central dans de nombreuses pratiques artistiques dites engagées. Plusieurs artistes se réapproprient, dénoncent ou tentent de déconstruire les stéréotypes, questionnent les normes, et cherchent à ouvrir les possibilités identitaires. Axé spécifiquement sur la stratégie ironique en tant que militance féministe, ce mémoire présentera trois études de cas qui illustreront en partie ce travail de l'identité dans les arts visuels.

CHAPITRE I

L'IRONIE

L'ironie résiste encore aujourd'hui à toute définition. Elle est étudiée, certes, et ces recherches tendent à en identifier certaines caractéristiques qui s'avèrent récurrentes, permettant ainsi d'en saisir les diverses formes et fonctions. Ces analyses constituent d'ailleurs de précieuses références. Elles font néanmoins état d'une inconfortable incapacité à cerner cette figure rhétorique. Dans plusieurs cas, une formule différenciant l'ironie de l'humour est lancée succinctement, sans analyse exhaustive ni explication :

Où se situe alors la différence entre humour et ironie? Voilà une tâche que les théoriciens de la chose esquivent souvent sous les métaphores les plus poétiques. Je me contenterai de donner ma définition maison : l'humour est un bouclier, un instrument de défense, alors que l'ironie est l'arc qui lance la flèche de combat, qui attaque.²

Pour certain.e.s, l'humour serait bon enfant par définition et l'ironie s'en éloignerait, due notamment à son potentiel belliqueux et subversif. C'est entre autres ce qu'affirme la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni : « L'ironie peut être pédagogique, dénonciatrice, corrosive, subversive... c'est même, on le sent intuitivement, l'un des axes selon lesquels l'ironie s'oppose à l'humour (plus anodin, plus ludique, plus euphorique).³ » Pour d'autres, humour et ironie ne s'opposent pas *a priori* et s'interpénètrent parfois, se confondant l'un dans l'autre. Vladimir Jankélévitch fait état de cette possibilité d'enchevêtrement : «Toutefois, si elle est indéfinissable, l'ironie n'est pas pour autant ineffable [...] S'il y a quelque chose d'instructif, c'est bien le contraste entre notre embarras et la sûreté du coup d'œil qui permet à

² Lucie Joubert, *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal, Triptyque, 2002, p. 77.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *L'ironie*, coll. «Linguistique et Sémiologie », no 2 (1978), Lyon, PUL, p. 43.

l'intuition commune de s'y reconnaître parmi les nuances innombrables de l'ironie : humour, satire, persiflage...⁴»

Ces contradictions définitionnelles ne rendent pas compte d'un échec dans la compréhension de l'ironie et de l'humour mais plutôt témoignent de leur complexité. L'appréhension de ces phénomènes par la catégorisation se fait en simplifiant ces figures, en les cadrant de façon nette pour en proposer une brève définition. Ce cadre et ses limites ainsi dessinées s'éloignent d'une représentation juste de ces stratégies rhétoriques et au final, donnent lieu à une compréhension limitée, voire erronée, de celles-ci. En effet, les théoricien.ne.s qui n'étudient ces phénomènes que par le moyen de la catégorisation, passage obligé du processus cognitif, perdent de vue la figure ironique en ce qu'elle a de plus remarquable. Au-delà de sa forme qui peut s'avérer changeante, elle n'existe que par le processus de décodage qu'en fera le public. Bref, la classification ne sert pas l'analyse de l'ironie, qui se manifeste au moyen de différents genres et procédés. Linda Hutcheon développe d'ailleurs sur l'interrelation fréquente, voire incontournable, de l'ironie avec certains genres littéraires comme la satire et la parodie dans son article « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie »⁵.

Pour cette raison, les études de cas semblent plus appropriées comme méthode d'analyse de l'ironie puisqu'elles mènent à une approche pragmatique, vers certains effets et affects que celle-ci tend à provoquer selon la forme sous laquelle elle se présente. Cette approche permet une analyse liée davantage aux préoccupations spécifiques de ce mémoire qui aborde l'ironie en tant que stratégie de militance, et traite donc de la façon dont elle est susceptible d'interpeller la perception que nous en avons à partir de la pratique des artistes précédemment nommées.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 44.

⁵ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, no 46 (1981), p. 140-155.

L'analyse en cours envisage l'ironie comme une figure particulière et mouvante qui, en certains cas, se situe à l'intérieur de la gamme d'actes humoristiques. Patrick Charaudeau, dans son article sur les catégories de l'humour, affirme que : « Tout fait humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication. [...] Il est [...] un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice.⁶ » Selon cette prémisse, dès lors que l'ironie sollicite complices à sa moquerie, elle se ferait acte humoristique. Une énonciation ironique lancée à l'endroit d'un.e destinataire dans un échange n'impliquant que ces deux personnes tendrait davantage vers le persiflage puisqu'elle ne viserait qu'à satisfaire l'ironiste aux dépens de son interlocuteur ou de son interlocutrice. Toutefois, livrée devant public, celui-ci est appelé à se faire complice du commentaire et le cas échéant, l'ironie procure un plaisir humoristique partagé entre l'ironiste et ses complices. En d'autres mots, le plaisir humoristique survient aussitôt que se crée un lien de complicité, qu'il soit explicite ou métaphorique. L'ironisé se voit rabaissé et à ceci s'ajoute l'humiliation.

Dans l'optique où cette figure rhétorique se fait stratégie politique, ses complices se solidarisent dans la récrimination de l'idée ou de l'individu moqué au moyen de l'ironie. En effet, Hutcheon affirme que l'« *éthos* moqueur⁷ » constituerait l'affect fondamental de l'effet ironique : « A l'état hypothétiquement isolé, l'ironie possède un *éthos* moqueur marqué dans le sens (linguistique) où il est codé péjorativement. Sans l'*éthos* moqueur, l'ironie cesserait d'exister.⁸ » Ceci consolide l'hypothèse mentionnée plus haut selon laquelle l'ironisé – qui peut être un individu, un groupe, ou encore un propos, une idée, une idéologie – est rabaissé par le commentaire ironique. Comme le souligne Danielle Forget, le potentiel critique que

⁶ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour? », *Question de communication*, no 10 (2006), p. 21-22.

⁷ Linda Hutcheon emprunte le terme « *éthos* » au Groupe MU et fait cette spécification : « Dans la *Rhétorique générale*, p. 147, l'*éthos* se définit comme "un état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier et dont la qualité spécifique varie en fonction d'un certain nombre de paramètres" [...] ». Voir Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46 (1981), p. 145.

⁸ *Ibid.*, p. 146.

détient l'ironie en fait une stratégie de militance politique efficace. Ne provoquant pas systématiquement le rire – en effet, comme le stipule Hutcheon, elle peut renvoyer à une gamme d'affects variables, que ce soit « de la déférence à la dérision, du pied de nez et du petit rire narquois à l'acrimonie ironique⁹ » –, elle fait tout de même profiter ses complices d'un plaisir humoristique certain qui consolide les liens de solidarité, en plus d'ouvrir le cercle paraissant parfois hermétique qu'est le milieu engagé et militant.

1.1 La figure de l'ironie

Pour analyser les différentes formes que peut prendre l'ironie, il est nécessaire d'avoir recours aux diverses études de cette figure. La majorité d'entre elles portent sur l'ironie verbale, c'est-à-dire énoncée ou textuelle, à l'intérieur de simples phrases jusqu'à de complets ouvrages. Des analogies peuvent aisément être faites avec les arts visuels, notamment au moyen de la sémiologie. Par contre, certaines incertitudes demeurent; le ton ironique du locuteur ou de la locutrice, par exemple, se traduit plus difficilement dans le cas d'œuvres plastiques. Le Groupe *MU* fait partie des rares théoricien.ne.s offrant une analyse de ce qu'ils nomment l'ironie iconique, soit l'ironie dans l'image, particulièrement pertinente pour la discipline de l'histoire de l'art. La minutie du regard posé et l'attention portée envers les quelques caricatures leur servant d'exemples – qui font appel à des objets, des personnages et des symboles fortement connotés culturellement et politiquement – constituent un guide méthodologique propre à l'analyse de l'ironie iconique.

Malgré les dissonances entre les méthodes d'analyse, bon nombre de théoricien.ne.s s'accordent sur deux points. D'abord, les auteur.e.s ci-haut mentionné.e.s en dégagent une structure similaire, qui nécessite d'être décodée. Qu'elle soit verbale, textuelle ou visuelle, l'ironie prend la forme d'un message dans la mesure où, tout comme l'œuvre, elle est créée, puis partagée avec des récepteurs

⁹ *Ibid.*

et des réceptrices qui en feront une lecture. L'ironiste effectuant l'encodage propose plusieurs niveaux de lecture. En effet, selon l'étude de l'ironie verbale de Kerbrat-Orecchioni, deux signes configureraient la séquence ironique : le signe normal ainsi que le signe ironique. Le premier contient un signifiant₁, ce qui est vu, ainsi qu'un signifié₁, le sens rattaché au signifiant. Tous deux manifestes, ils correspondent au sens littéral, en d'autres mots, au premier degré. Pour sa part, le signe ironique doit être décodé, c'est-à-dire qu'il est suggéré. Dans l'image, selon le Groupe *MU*, celui-ci comporte le signifiant₂ et le signifié₂ qui apparaissent de manière indirecte. Ce qui tient lieu de signifiant₂ – ce qui est donné à voir, de façon détournée –, à l'instar de Kerbrat-Orecchioni, les auteurs le présentent en tant qu'indices de l'ironie. Tous et toutes s'entendent sur ce second point selon lequel l'ironie se découvre à partir d'indices. Que ce soit, par exemple, au moyen de l'hyperbole, de la répétition, de la juxtaposition d'éléments incompatibles, voire opposés, ou de la parodie, l'ironie expose au lectorat certaines irrégularités qui, à condition d'être constatées, révèlent une négation de l'énoncé initial. Récupérant la formule de Kerbrat-Orecchioni, le Groupe *MU* exemplifie la structure ironique en ces termes : « A, en énonçant x, veut faire entendre *non-x*¹⁰ ». Il importe de spécifier que *non-x* ne signifie pas le contraire de x, mais bien sa négation. C'est précisément ce jugement dépréciatif qui caractérise l'ironie; elle désapprouve, sans nécessairement s'opposer. La négation du premier signifié fait donc office de second niveau sémantique.

De l'avis du Groupe *MU*, et contrairement à ce qu'affirme Kerbrat-Orecchioni, l'ironie iconique serait « une figure *in praesentia*¹¹ », c'est-à-dire que la double énonciation est observable. La négation apparaît alors dans l'œuvre sans être uniquement suggérée. Les destinataires doivent tout de même décoder l'ironie afin de la percevoir, car la présence de la double énonciation doit laisser place à une certaine ambiguïté, un décalage qui fait poindre le doute, remet en question le sens véritable de la proposition et initie une réflexion critique, sans quoi l'ironie est dite

¹⁰ Groupe *MU*, « Ironique et iconique », *Poétique*, no 9 (1978), p. 427.

¹¹ *Ibid.*, p. 432.

« mauvaise¹² ». D'ailleurs, elle ne cloisonne pas la pensée du public entre l'énoncé et sa négation et n'en limite pas la lecture à deux niveaux sémantiques; au moyen du paradoxe produit par les indices, elle en propose un troisième. Le sémioticien Pierre Boudon, dans son ouvrage *Une interface discursive : l'ironie*, définit le paradoxe en ces termes : « [...] une impossibilité "jouée" ou "simulée" (ludisme qui caractérise bien l'ironie) où l'on a une dissociation en niveaux : un niveau d'affirmation suivi d'un métaniveau de négation qui lui-même est repris par un autre niveau d'affirmation...¹³ ». Le spectateur ou la spectatrice, en percevant l'ironie, fait preuve d'autonomie réflexive dans cette résolution du paradoxe, cette tentative de « rétablir une cohérence compromise¹⁴ ». L'ironie ne les contraint pas à une lecture finale et révélatrice d'une « vérité », puisqu'elle ne fait que suggérer son désaccord avec le signe normal, s'objecter à une idée, un raisonnement, un propos, etc.

1.2 L'ironie : complice des discours dominants?

Plusieurs émettent certaines réserves quant à l'utilisation de l'ironie en tant que stratégie rhétorique. L'argument principal soulevé par ses détracteurs et ses détractrices consiste en son accessibilité limitée. En effet, tous et toutes ne possèdent pas la capacité de percevoir une même ironie. Décoder cette figure nécessite certaines connaissances : « Comme l'ont déjà noté Philippe Hamon et Catherine Kerbrat-Orecchioni à propos de l'ironie [verbale], une triple compétence de la part du lecteur doit être postulée : linguistique, générique et idéologique.¹⁵ » Dans l'éventualité où l'énoncé initial est parodié, par exemple, le lecteur ou la lectrice doit préférentiellement connaître la référence sans quoi il est presque impossible de reconnaître l'effet de citation. D'ailleurs, ces connaissances sont aussi requises dans le cas où l'ironie mène à certains liens extra-iconiques, liés à l'histoire

¹² *Ibid.*, p. 437.

¹³ Pierre Boudon, *Une interface discursive : l'ironie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1997, p. 8.

¹⁴ Danielle Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 33, no 1 (2001), p. 44.

¹⁵ Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 150.

ou à l'actualité sociopolitique. En d'autres circonstances, les spectateurs et les spectatrices doivent être au fait du profil de l'ironiste afin de constater le décalage entre son appartenance idéologique, ses propos habituels et celui tenu dans l'énoncé ironique. En définitive, l'effectivité d'une ironie dépend de la cohérence entre le contexte spécifique dans lequel elle apparaît, le contexte social, ainsi que le type de public auquel elle se présente, ceci faisant d'elle une forme difficile à appliquer également au sein d'environnements divers. Ces caractéristiques marquent effectivement les limites de l'ironie et en révèlent toute la complexité, sans toutefois remettre en question sa valeur rhétorique.

Hutcheon rappelle que dans les critiques formulées envers l'ironie, « L'un des reproches le plus souvent adressés aux discours ironique et parodique est celui d'élitisme.¹⁶ » En fait, c'est que l'ironie paraît renforcer une complicité à l'intérieur d'une communauté restreinte d'initiés et de connaissances communes, ce qui pourrait intensifier l'hermétisme d'un groupe donné, déjà complice avant l'ironie. Du coup, elle invaliderait son potentiel militant, dans la mesure où elle ne gagnerait que des convaincu.e.s, sans faire accroître le nombre de sympathisant.e.s ou participer à l'avancement des revendications¹⁷. Une question se pose alors : pour être valable, une stratégie de militance devrait-elle rejoindre une communauté vaste, parvenir à un rayonnement quasi universel? Chose certaine, cet idéal ne peut se concrétiser avec l'ironie puisque son utilisation et son rôle ne s'inscrivent pas dans une volonté d'éclairer les consciences et d'éduquer les masses. L'ironie se veut une figure rhétorique qui impulse l'intellection au plan individuel, un mouvement réflexif libéré d'axes de pensée prédéterminés. Partant d'une désapprobation, cette figure ne propose pas deux lectures, deux points de vue en contradiction; elle nie l'énoncé initial et vise ainsi à transcender une simple dualité réflexive au moyen d'un troisième niveau sémantique, propre à chaque percepteur et perceptrice. D'où

¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷ Advenant le cas où cette hypothèse est retenue, il serait évidemment nécessaire d'étudier les conséquences de ce renforcement solidaire avant de conclure que celui-ci nuit ou encore maintient un statu quo dans le rapport de force d'un groupe donné.

l'intérêt de cette stratégie comme militance féministe, celle-ci obligeant le public à une réflexion qui tend à dépasser la pensée dualiste.

La création actuelle de savoirs à l'égard de l'Autre et sur les rapports à l'Autre met en lumière la difficulté de mettre en pratique une reconnaissance universelle, d'un « nous » égalitaire, homogène et solidaire. Cette caractéristique de l'ironie s'accorde donc avec les problématiques liées à la multiplicité des identités, des appartenances et des références culturelles. L'ironie dévoile à son tour l'utopie du « nous », de l'universel, elle se dégage d'une facilité de pensée qui guiderait le public vers *une* « vérité », *une* réalité. Elle ne propose aucun aboutissement réflexif et demande autant de travail à être construite qu'à être perçue. L'ironie peut prendre place à l'intérieur de contextes divers, toutefois elle doit s'ajuster selon la conjoncture. Elle nécessite d'être employée avec minutie et sa complexité doit être prise en compte autant par les ironistes que par ceux et celles qui l'étudient afin d'en faire une critique adéquate.

D'autres critiques lui reprocheront son manque de créativité, dans la mesure où elle récupère et répète une norme ou un discours qu'elle tente de transgresser. Et ne la déconstruisant pas absolument, elle risquerait de la renforcer. Dans « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *l'Eugélonne* », Lori Saint-Martin se fait critique à l'égard de la parodie mise en œuvre au sein de propos ironiques : « Si la parodie reprend et réactualise les grandes œuvres du passé – même en les dénonçant –, c'est qu'elle en est jusqu'à un certain point complice.¹⁸ » D'une part – et sans remettre en question la pertinence de cette critique inspirée des écrits de Hutcheon, laquelle se réfère à l'étymologie du terme « parodie » – à partir du moment où l'œuvre s'offre au public ainsi que dans le processus de création, elle s'inscrit nécessairement à l'intérieur d'une discipline qui la reçoit au sein de toute une tradition. Par conséquent, même en dehors de la forme parodique, l'œuvre réfère d'une certaine manière à l'histoire et aux conventions de sa discipline. Elle est

¹⁸ Lori Saint-Martin, « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de *l'Eugélonne* », in *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 137.

construite et créée à partir d'éléments (couleurs, formes, images, mots, gestuelle, etc.) déjà connotés, imprégnés des normes et des discours dominants et lisibles selon les règles d'une symbolique prédéfinie. De ce fait, l'œuvre ne pourrait que les reproduire ou au mieux, les troubler dans l'objectif de les transformer, mais ne pourrait s'en affranchir totalement.

D'autre part, cet appel aux discours nouveaux se heurte à l'écueil de la spécificité identitaire : « Pour utile qu'elles soient, les formes satiriques et parodiques ont obligé les écrivaines à s'associer au discours masculin au sujet des femmes, ne serait-ce pour le contester. Créer des discours féminins, c'est une tout autre histoire.¹⁹ » Bien que l'auteure évoque la multiplicité des discours « féminins », ceux-ci auraient tout de même en commun le fait de se constituer à partir d'une expérience commune de la féminité, qui, on le devine, passe par le corps. Mais les discours « féminins » se concrétisent-ils, comme le propose Hélène Cixous²⁰, à partir d'une écriture féminine? Dans cette éventualité, quels éléments seraient caractéristiques d'une écriture féminine, ou même, un discours féminin? Cette écriture remploie-t-elle les structures, les styles et les mots employés par les discours masculins? Il semble effectivement pertinent d'intégrer des points de vue jusqu'alors négligés dans la création de discours et d'œuvres, mais jusqu'à quel point un discours est-il teinté du sexe de son auteur? Préconiser ces discours féminins par opposition à *un* discours qualifié de masculin risque de reconduire une vision polarisée des sexes, mettant de l'avant leur complémentarité et perpétuant le statut marginal des discours et des créations de femmes. Et pourquoi qualifier un discours de masculin plutôt que de le qualifier d'occidental, de blanc, de bourgeois, etc.? Les propos tenus à l'intérieur d'un discours donné guident fort probablement la lecture qui en sera faite. Néanmoins, un même discours s'interprète différemment selon la position et l'identité de l'individu qui en fait la lecture. Un discours « féminin » pourra donc reproduire certains schèmes oppressifs. Partant de spécificités liées au corps et aux oppressions vécues par les femmes, ce type de

¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰ Voir Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, 196 p.

discours expose une identité « féminine » qui ne peut tenir compte de l'enchevêtrement complexe des oppressions que subissent les femmes et de leur multiplicité. En ce sens, il peut reproduire un nouveau type d'oppression en s'appropriant une détermination du sujet « femmes » qui ne tiendrait pas compte des oppressions particulières que vivent d'autres femmes. L'efficience des discours « féminins » pour investir un nouvel espace égalitaire s'avère donc contestable.

Ce *desideratum*, « que la femme écrive la femme²¹ », revêt toute sa pertinence parmi les revendications féministes des années 1970, où la réappropriation du corps, de la sexualité et du sujet femme(s) marque l'urgence de s'extirper des définitions limitées, objectivantes et stéréotypées de *la Femme*. Et ces questionnements sont toujours nécessaires, cependant de nombreuses études féministes ont poussé plus avant les problématiques reliées à la redéfinition d'une identité féminine, mais également à la formation d'un « nous » femmes qui se réaliserait concomitamment à l'exclusion d'autres femmes. À son apparition, le *Black Feminism*, par exemple, dénoncera le « solipsisme blanc » du mouvement féministe nord-américain, expression d'Adrienne Rich²², ceci révélant toute la complexité du « nous » femmes et conséquemment, de l'entreprise d'une lutte politique basée sur l'identité.

L'intérêt de l'ironie réside dans son potentiel rhétorique qui requiert l'inclusion de celui ou celle qui la décode. Il s'agit d'un échange entre les personnes qui en sont à l'origine (acte de création) et celles qui entendent l'énoncé ironique, ce que les discours féminins n'offriraient pas *a priori*. Les « discours féminins », aux abords du corps des femmes, tendent à déconstruire les discours masculins dominants à partir d'une expérience spécifique qui semble plus à même de libérer l'auteure d'une subjectivité imposée que de proposer un discours inclusif et rassembleur. Pour sa part, l'ironie laisse place à la réflexion, rendant ainsi recevable, légitime et estimable

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² Voir Adrienne Rich, « Disloyal to civilization : feminism, racism, gynophobia », in *On lies, Secrets and Silence : Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 145-178.

toute autre proposition, dans la mesure où celle-ci sera construite à partir d'un minimum d'exercice réflexif. Cette stratégie ne compromet en aucun cas la création de discours autres au profit des discours dominants. Au contraire, elle ouvre à une multitude de possibilités discursives et, de ce fait, adopte une militance exempte de rapports autoritaires, voire totalitaires, envers le public. En effet, elle leur offre une certaine liberté, une autonomie de pensée et, en ne se manifestant pas d'emblée, elle fait preuve de déférence à leur égard que Vladimir Jankélévitch salue : « L'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire ; mieux encore ! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue ; l'ironiste est de plain-pied avec ses pairs, il rend hommage en eux à la dignité de l'esprit [...] »²³. Se crée alors une relation de réciprocité entre l'œuvre et le public.

1.3 Le potentiel subversif de l'ironie

L'ironie se veut *moqueuse*. Elle peut provoquer le rire ou toute une gamme d'affects « qui va du rire dédaigneux au petit sourire caché.²⁴ » Ce rire, qu'il soit explicite ou dissimulé, procure aux récepteurs ainsi qu'aux réceptrices un plaisir humoristique leur concédant une *supériorité* face à la norme ou au discours moqué, et par le fait même, infériorisé. En ridiculisant ou en humiliant, l'ironiste ainsi que ceux et celles qui bénéficient d'un plaisir humoristique se mettent en état de supériorité vis-à-vis de l'ironisé. C'est ce qu'affirme le sociologue Alfred Sauvy qui dénote cette relation de connivence entre les auteur.e et les destinataires²⁵. Ce plaisir supériorisant dont bénéficie celui ou celle qui perçoit l'ironie est en partie assuré par le sentiment d'appartenance à un groupe éprouvé par le plaisir humoristique. Le philosophe Henri Bergson attire d'ailleurs l'attention sur ce phénomène : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe. [...] Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité,

²³ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 68.

²⁴ Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 148.

²⁵ Voir Alfred Sauvy, « L'humour, force sociale et politique », in *Humour et politique*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 9-32.

avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires.²⁶ » C'est donc un rapport de force qui se crée au moment du plaisir humoristique. Bergson spécifie que « le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, [...] un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. Il s'y mêle une arrière-pensée que la société a pour nous quand nous ne l'avons pas nous-mêmes. Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement.²⁷ » Cette analyse du rire, ce mémoire l'étend à l'ensemble des affects que peut solliciter l'ironie, c'est-à-dire plus largement, au plaisir humoristique. Celui-ci représente donc une méthode de répression dans la mesure où il tend, selon Bergson, « [p]ar la crainte qu'il inspire, [à réprimer] les excentricités²⁸ ». Ces affects joueraient un rôle dans le maintien des normes dominantes en faisant partie intégrante des relations de pouvoir entre les individus, participant d'une logique de surveillance propre aux sociétés occidentales.

Nonobstant cette propriété normative, le plaisir humoristique est d'abord un « geste social²⁹ » conscient ou non, qui dénonce ou du moins, a comme objectif de corriger. En effet, dans son analyse du rire, Henri Bergson en étudie sa teneur sociale voire politique et mentionne que sa fonction consiste à corriger en humiliant. Les différentes stratégies humoristiques ne servent pas systématiquement les discours dominants et peuvent tout à fait devenir lieux de rassemblement de groupes et de mouvements sociaux « marginaux » et critiques à l'égard des politiques et des normes socio-culturelles contraignantes. Ces ex-centricités que les rires menacent de couvrir d'opprobres, considérées telles des aberrations au regard des normes, peuvent aussi devenir les lieux à partir desquels, à l'aide de stratégies humoristiques, sont dénoncés les contraintes imposées par la société. En effet, selon Charaudeau, un acte humoristique crée des effets de connivences divers (ludique, critique, cynique et de dérision) « lesquels, tout en se distinguant, peuvent se superposer les uns aux autres³⁰ », et qui tendent tous à différents niveaux de

²⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Patrick Charaudeau, *loc. cit.*, p. 35.

remettre en cause certaines normes sociales. Malgré l'incomplétude de son analyse qui évacue la thèse bergsonienne, Charaudeau réussit à mettre en lumière le potentiel subversif, voire revendicateur, des stratégies humoristiques. Selon lui, certains effets de connivence « cherche[nt] à faire partager l'attaque d'un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs » ainsi qu' « à faire partager une dévalorisation des valeurs que la norme sociale considère positives et universelles.³¹ »

L'ironie occupe néanmoins une position privilégiée parmi la gamme d'actes humoristiques due à son ambiguïté, caractéristique essentielle de ce « mécanisme rhétorique³² ». Si elle ne provoque pas nécessairement le rire à proprement parler, cela ne diminue en rien son potentiel subversif. En effet, l'ironie ne livre pas de « punch » au public qui provoquerait un esclaffement. Elle reprend un discours et suscite une réflexion qui le transcende en suggérant une distanciation critique à son égard. L'ironie ne proposant pas d'aboutissement propositionnel, le récepteur ou la réceptrice se voit engagé.e dans un mouvement réflexif perpétuel au travers de l'ensemble des étapes de décodage de la figure. Évacuant un certain moralisme militant, l'ironie ne cherche pas à ouvrir les yeux des récepteurs et des réceptrices sur une « vérité », une manière de penser plus « juste » qui risquerait de ne convaincre que des convaincu.e.s, mais tente de remettre en question des propos et des idéologies, d'ouvrir et de libérer l'esprit des carcans habituels, des discours ambiants. Jankélévitch déclare que c'est par le pouvoir de l'esprit que l'individu peut se dégager de l'imposture des « fausses vérités » : « Le cerveau est donc bien l'arme essentielle de cette conscience panurgique, impassible et sournoise, dont l'industrie souveraine s'étend jusqu'aux étoiles.³³ »

Les discours dont l'ironie suggérera la négation se trouvent donc rabaissés, ridiculisés par différentes stratégies formelles. Le Groupe *MU* livre un exemple de dévalorisation du premier signifié au moyen de l'hyperbole, indice de l'ironie :

³¹ *Ibid.*, p. 36-37.

³² Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 153.

³³ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 81.

« Enfin, l'ironie est ou se donne pour l'arme du dernier recours [...] L'hyperbole intervenant alors, on fait la démonstration par l'absurde de la thèse que l'on soutient.³⁴ » La stratégie ironique, avec une grande économie de moyens, soulève donc l'aberration de l'énoncé initial. Entre autres par la forme hyperbolique, elle le fait sans avoir recours à une autre forme d'énonciation que le discours rapporté puis répété, déformé ou amplifié. Si plusieurs estiment que l'ironie agit au même titre qu'une arme, il semble également juste de concevoir cette figure comme un *retournement* de l'arme à l'endroit de l'agresseur.

³⁴ Groupe MU, *loc. cit.*, p. 441.

CHAPITRE II

LA NOTION DE GENRE

Préalablement à l'analyse des œuvres, nous aborderons le genre, une notion complexe qui est néanmoins centrale aux études féministes. Ainsi, un lien entre l'ironie et la militance féministe s'établira plus aisément lors de l'étude des Guerrilla Girls, des Fermières Obsédées et de Dana Wyse. Outre la signification qui relève de la grammaire, l'acception féministe du terme « genre » se comprendrait comme la construction sociale et culturelle binaire du masculin et du féminin devant correspondre au sexe anatomique ou le signifier. Plus spécifiquement, les théoriciennes féministes semblent s'entendre pour dire que le genre féminin, tel qu'il est représenté dans nos sociétés occidentales, résulte d'une construction sociale. Celle-ci viserait à forger l'identité, l'attitude et les traits de caractère d'un certain groupe d'individus, ainsi qu'à répartir leur rôle au sein de la communauté. Et ceci, de façon à maintenir une hétérosexualité normative qui, elle, assure et maintient la légitimité « naturelle » de la domination masculine passant par l'institution de la famille. Pourtant, la place que doit occuper le genre dans la finalité même des mouvements féministes, à savoir l'émancipation et l'égalité des personnes et des groupes de personnes indépendamment des différences de tous types, provoque certains différends. De plus, le rapport sexe/genre diverge selon les thèses proposées par les différentes écoles de pensée.

Un bref historique de cette notion ainsi qu'un survol des divers points de vue et propositions féministes s'imposent donc avant d'aborder plus en profondeur les liens à faire entre la notion de genre et la stratégie ironique. Cette présentation s'annonce fragmentaire, l'objectif étant simplement de comprendre davantage l'importance de la notion de genre dans le mouvement féministe, autant sur le plan

théorique que dans la pratique. Sans toutefois privilégier un point de vue plutôt qu'un autre selon des convictions idéologiques personnelles, les théories retenues pour l'analyse des œuvres le seront spécifiquement selon leur pertinence dans le cadre des réflexions intimement liées à ces études de cas, et non dans une perspective plus large et « idéalisante » de la lutte féministe. Ce survol de quelques écoles de pensée ciblées, en particulier celle représentée par Judith Butler, permettra donc de mieux situer les œuvres engagées parmi les différentes approches et théories du genre et d'analyser leur pertinence au sein des études féministes.

2.1 Bref historique de la notion de genre

Comme le souligne Nicole-Claude Mathieu, anthropologue et féministe matérialiste française, le concept de genre, bien qu'il soit aujourd'hui central aux études féministes, n'apparaît toutefois pas à ses débuts : « [...] on ne parlait pas de " genre " mais de *femmes*.³⁵ » En effet, à ses débuts, les féministes se sont d'abord affairées à réclamer un statut légal équivalent à celui des hommes alors que certains droits politiques fondamentaux se trouvaient refusés aux femmes; les suffragettes en constituent l'exemple le plus souvent cité. Puis c'est en 1949 que Simone de Beauvoir, l'une des pionnières des études féministes, publiera en deux tomes l'ouvrage *Le deuxième sexe*. Avec une formule maintenant célèbre, « On ne naît pas femme, on le devient³⁶ », elle ouvre la voie à plusieurs problématiques importantes des études féministes : l'impact, non pas de la constitution biologique, mais de la socialisation, de la culture, du regard et de l'acceptation sociale (la norme) dans la formation de l'identité. On dira d'elle « qu'elle a anticipé la distinction entre sexe et genre [...] »³⁷. Il est d'ailleurs à noter que selon Ilana Löwy et Hélène Rouch, c'est dans les mêmes années, de 1940 à 1960, alors que des avancées scientifiques notables à propos des hormones et leur marchandisation bouleversent la corrélation

³⁵ Nicole-Claude Mathieu, « Sexe et genre », *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 208.

³⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

³⁷ Stevi Jackson, « Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 20, no. 4 (novembre 1999), p. 10.

entre sexe anatomique et identité, que naît la notion de genre comme « identité profonde » en tant que définition scientifique. Les auteures notent que c'est l'exemple du « transsexuel » qui a généré cette distinction scientifique entre le sexe anatomique et le genre : « Les " transsexuels " (le terme fut proposé à cette époque) ont été définis comme des personnes souffrant d'un " trouble de genre ", soit un désaccord profond entre l'identité sexuée inscrite dans leur corps et celle inscrite dans leur psychisme.³⁸ » Cette conception « pathologisante » de l'asymétrie entre sexe et genre relève d'une pensée où le biologique déterminerait l'appartenance du genre auquel un individu devrait normalement s'identifier. Cette interprétation affirme le caractère binaire des sexes (mâles et femelles) de même que des genres (masculins et féminins), en annonçant que ces derniers sont complémentaires.

Les théoriciennes différentialistes, fortement influencées par la psychanalyse, adhèrent à cette théorie du déterminisme biologique et dénoncent une dévalorisation de la féminité telle que représentée dans la culture phallogocentrique dominante. Dans cette conception, le genre s'inscrit en continuité avec le sexe biologique qui en est la cause, il ne s'en distingue pas à proprement parler. Elles proposent aux femmes de regagner leur identité en explorant et en investissant leur propre féminité, freinée par la société patriarcale au moyen de « la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique³⁹ ». Cette quête essentialiste transiterait par la conquête de leur sexualité féminine, la recherche du lieu de leur « auto-affection » dont elles ont été jusqu'alors privées. C'est par la redécouverte de cette sexualité empêchée, exécrée puis refoulée et dominée par l'acte de pénétration que la femme arriverait à se réapproprier son corps, à s'émanciper, à se redécouvrir et à affirmer une féminité enfouie au fond d'elle-même⁴⁰. Ce genre naît donc de la conjugaison entre une identité essentielle et intérieure qui se découvre par des expériences multisensorielles

³⁸ Ilana Löwy et Hélène Rouch, « Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre », *Cahiers du Genre*, vol. 1, no 34 (2003), p. 10.

³⁹ Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 39.

⁴⁰ À ce sujet, voir Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 217 p. et Hélène Cixous, *op. cit.*

rattachées aux spécificités du corps de la femme. Il s'agit d'une féminité libérée, épanouie et réappropriée par les femmes. Les différentialistes projettent ainsi de déstabiliser la pensée phallogocentrique afin qu'une nouvelle loi Symbolique s'établisse, arrachant le monopole de la signification au pouvoir phallique.

A contrario, selon les tenantes de la branche radicale matérialiste du féminisme, l'oppression de la classe des femmes par la classe des hommes repose précisément sur cette prétendue différence des sexes justifiant la division hiérarchique sur laquelle s'appuie le patriarcat. Désireuses de retourner à la racine de l'oppression des femmes afin de révolutionner ce système légitimant les inégalités ainsi que l'exploitation et l'appropriation du corps et du travail des femmes, les matérialistes aspirent, en abolissant ces catégories (femmes et hommes), à éradiquer la division hiérarchique. Ainsi, elles perçoivent le genre telle une construction sociale et culturelle visant à intérioriser l'oppression d'une catégorie sociale : celle des femmes. Par la socialisation, qui débute dès la naissance et qui se poursuit tout au long de la vie, les comportements de genre s'incorporent à l'identité afin de signifier le sexe auquel l'individu appartient. De cette façon, le genre rappelle la « division fondamentale de l'espèce humaine⁴¹ » attribuant des rôles spécifiques à chaque catégorie. Dans cette perspective, le genre précéderait le sexe puisqu'il justifierait le clivage hiérarchisé d'une population en deux catégories distinctes et « complémentaires » selon une caractéristique physiologique – la présence ou l'absence du phallus – *a priori* sans grandes conséquences sur le tempérament et les capacités de chacun.e. Le féminisme matérialiste rejette ainsi la théorie du déterminisme biologique, c'est-à-dire le fait que le sexe précède ou construit le genre⁴², attendu que le genre, tout comme le sexe, résulte d'une construction socio-culturelle.

⁴¹ Colette Guillaumin, « Le corps construit », *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, coll. Recherches, 1992, p. 117.

⁴² À ce sujet, se référer au tableau d'Alexandre Baril, « Cinq paradigmes d'interprétation des notions de sexe et de genre », Document inédit revu et augmenté (1^{re} diffusion dans : Baril, A., 2005, *Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*, Montréal, UQAM, 10 septembre 2009, 2 p.

S'éloignant d'une critique du pouvoir exercé sur *la* femme comme le font les différentialistes, les féministes matérialistes organisent une lutte dont les considérations fondamentales se trouvent davantage centrées sur l'expérience *commune* de l'oppression en proposant une analyse systémique et en préconisant une approche sociologique. Elles analysent et dénoncent l'oppression matérielle subie par *les* femmes, passant du devoir de reproduction, de leur enfermement et de la non-reconnaissance de leur travail dans l'espace domestique, aux rôles demeurant sexués et ce faisant, hiérarchisés et inégaux dans la sphère publique, jusqu'à l'exploitation et l'appropriation du corps des femmes. Bien qu'elles aspirent à l'abolition de la différence des sexes et des genres, c'est dans une lutte mettant de l'avant un « nous femmes » comme « catégorie unifiée⁴³ » qu'elles souhaitent révolutionner la société et éliminer le patriarcat. Tout comme la lutte de classes doit rallier le prolétariat pour ensuite éradiquer les inégalités, les féministes radicales défendent la pertinence de mobiliser et de travailler à partir d'une réalité rattachée au sujet « femmes » afin de supprimer les différences légitimant les rapports sociaux de sexe. Néanmoins, Christine Delphy nous explique qu'au final le genre doit disparaître et c'est dans la solidarité d'une lutte sociale que cette révolution pourra s'accomplir :

Ma vision de la construction sociale qu'est le genre est entièrement négative : c'est pour moi une division hiérarchique de bout en bout, et le but du féminisme c'est d'abolir cette hiérarchie, et donc cette division. Comme je définis les femmes comme une classe dominée, d'abord et avant tout, et que leurs caractéristiques ici (et ailleurs) et maintenant, sont dictées à mes yeux par cette domination, je ne me pose guère de questions sur ce qu'il adviendra des « rapports entre les sexes », puisqu'à l'horizon de la libération, ces « sexes » n'existeront plus. Le combat du féminisme est pour moi le combat des femmes qui ne veulent pas être des femmes, et je ne vois pas ceci comme paradoxal du tout, contrairement à ce que certaines historiennes américaines prétendent. Il est logique, dans une perspective de classes, de souhaiter l'abolition de ces classes, autant celle des femmes que celle des hommes, puisque l'une ne va pas sans l'autre.⁴⁴

⁴³ Maria Nengeh Mensah, « Une troisième vague féministe au Québec? », in *Dialogues sur la troisième vague féministe*, sous la dir. de Maria Nengeh Mensah, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 14.

⁴⁴ Christine Delphy, « Le prisme principal », in *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010, p. 89.

Certaines féministes, dans la mouvance de la troisième vague féministe, ont toutefois critiqué la prétendue homogénéité du « nous femmes » monopolisé par un certain groupe de privilégiées (femmes blanches, occidentales, bourgeoises, hétérosexuelles). En dénonçant le caractère exclusif d'une telle catégorie, elles ont révélé certaines lacunes des mouvements féministes dont la non-reconnaissance des multiples types d'oppression et des rapports de domination entre les femmes (le cas des aides familiales au Canada en est un exemple très concret et actuel⁴⁵). L'intersectionnalité, qui propose de conceptualiser les inégalités et les identités dans toute leur complexité ainsi que de réfléchir sur la diversité et l'interaction des systèmes d'oppression, s'impose dans les études féministes. En tant que nouvelle approche, l'intersectionnalité marque une transition entre la conception d'un « nous » formé d'oppressions spécifiques communes aux femmes, et une nouvelle dynamique caractérisée par une ouverture face à la multiplicité (des oppressions et des identités). Audre Lorde en est l'une des fondatrices. Dans une conférence qu'elle présenta lors d'un colloque en 1980, « Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference », elle dit ceci : « Lesbienne Noire de quarante-neuf ans, féministe, socialiste, mère de deux enfants, dont un garçon, vivant en couple avec une femme blanche, j'ai l'habitude de faire partie de ces groupes stigmatisés comme différents [...] »⁴⁶. Cette écrivaine dévoilait ainsi les différentes composantes de son identité qui contrastent selon les personnes ou les communautés où elle se retrouve. Ses particularités identitaires, du fait de ses différences, provoquent son exclusion, sa marginalisation au sein de groupes dont elle ne peut jamais absolument faire partie et qui, en retour, n'arriveront jamais à représenter la complexité des types d'oppression qu'elle subit. Ainsi, Lorde dévoilait la pluralité des systèmes d'oppression, détrônant le patriarcat de son statut d'institution de domination suprême. Selon cette approche, le sexisme s'articule donc simultanément à diverses

⁴⁵ Voir Nicole Beaulieu, « Devenir Canadienne. À quel prix? », *Gazette des femmes*, mai-juin 2005, p. 13-19.

⁴⁶ Audre Lorde, « Age, race, classe sociale et sexe: les femmes repensent la notion de différence », in *Sister Outsider : essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, Genève/Laval, Mamamélis/Trois, 2003, p. 125.

discriminations selon la classe, la race, l'ethnie, l'âge, l'orientation sexuelle, etc. Ce type d'affirmation met en garde le mouvement féministe contre les rapports de domination présents à l'intérieur même de ses rangs en plus d'élargir son apport à la fois sur le terrain militant et théorique. En effet, puisque l'objectif du féminisme est de soustraire les personnes aux rapports de domination oppressants – d'après ces dernières affirmations, les sujets qui subissent l'oppression étant maintenant reconnus comme multiples et les catégories n'étant plus hermétiques –, le féminisme devrait donc inclure ces diverses luttes et ces nouveaux sujets dans leurs considérations révolutionnaires.

C'est dans cette valorisation de la multiplicité et de la différence, mais aussi par cet esprit inclusif que s'organise la pensée féministe postmoderne qui sera présentée à partir des travaux de Judith Butler. Butler est philosophe, féministe, lesbienne, blanche, juive états-unienne de parents immigrants, professeure de rhétorique et de littérature comparée à l'université de Californie. Elle publie *Gender Trouble* en 1990, ouvrage traduit en français seulement en 2005. Ce livre, dans lequel on remarque une forte influence de ce qu'elle nomme la *French Theory* (qui comprend entre autres Foucault, Lacan, Kristeva et Wittig), suscite de nombreuses réactions dans le monde des études féministes, autant positives que négatives. D'ailleurs, elle ajoute à la seconde édition de son ouvrage une deuxième introduction pour clarifier son propos et réagir aux critiques. *Trouble dans le genre* fut rédigé autour de la notion du *devenir*, inspiré notamment par la formule « On ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir :

Je voulais savoir si l'on finissait par devenir femme ou si le fait d'être femme revenait à être éternellement en devenir; si le monde du devenir prenait fin, ou s'il n'avait ni but ni finalité. Et je me suis dit que peut-être cela pouvait s'appliquer au genre en général. [...] On naît peut-être mâle ou femelle pour ne devenir ni homme, ni femme. Il m'a semblé que cette notion de devenir pouvait essaimer dans toutes les directions.⁴⁷

⁴⁷ Judith Butler dans Paule Zajdermann, 2006, *Judith Butler. Philosophe en tout genre*, reportage, betacam digital, coul., 52 min., Paris, & Associés/ARTE France.

Dans cet ouvrage, Butler entreprend une réflexion interrogeant la pertinence du sujet femme(s), celui-ci étant au cœur des théories et des revendications féministes. Les raisons de cette attention portée de manière bien particulière à cette féministe et philosophe américaine sont nombreuses. Son apport aux études féministes ayant suscité de nombreux débats et d'intérêts – plusieurs faisant d'elle une figure de proue de cette « tendance » qui n'est toutefois pas homogène – et le fait qu'elle s'interroge tout particulièrement sur le concept de genre, notion centrale du présent travail, constituent les principaux motifs. Investissant en profondeur les questions identitaires en tentant de saisir la formation du genre, les raisons de son expression et de sa perpétuation, elle raffine l'analyse du genre en tant que construction culturelle en développant plus avant le concept de performativité du genre. Son travail suscite des réflexions sur les moyens de s'émanciper du cadre identitaire restrictif et contraignant qu'impose la société par l'impératif du genre. Finalement, son concept de pratiques parodiques du genre, qui semble particulièrement intéressant pour aborder les pratiques artistiques liées de près ou de loin à la performance au moyen d'une approche féministe, explique pourquoi ce thème de la subversion sera par la suite abordé plus en profondeur.

Avant d'entamer une analyse du concept de genre chez Butler, le courant féministe postmoderne tel qu'il est ici perçu nécessite d'être précisé. Alexandre Baril nous en offre la définition suivante rapportée ci-dessous :

Sur le plan philosophique et épistémologique, il adopte généralement un constructivisme social, un *certain* relativisme et une incrédulité à l'égard de toutes formes de Vérité, d'Objectivité, d'Universalité, etc. Les féministes postmodernes rejettent toutes explications de type naturaliste ou essentialiste. Elles soutiennent donc que le « sexe », le genre, l'identité, l'identité sexuelle, l'orientation sexuelle et les catégories identitaires (comme homme/femme) sont des constructions sociales, souvent élaborées sur un mode binaire, qu'il importe de déconstruire. Elles s'opposent à l'irréductibilité de la lutte féministe à d'autres luttes de libération et insistent sur la prise en compte des multiples dimensions oppressantes qui façonnent l'identité des femmes (l'enchevêtrement du genre avec l'ethnie, la « race », la classe, l'orientation sexuelle, etc.). Ces féministes critiquent l'homogénéisation induite qui est faite de la catégorie femme-s et l'aspect coercitif de cette dernière. Sur le plan social et politique, les féministes postmodernes valorisent les

différences entre les femmes. Elles critiquent ainsi les politiques identitaires et prônent une pratique politique féministe de coalitions.⁴⁸

Butler est aussi d'avis que le genre est une construction culturelle et que toute une histoire le conditionne et en limite les possibilités. Il est une contrainte imposée aux personnes, une obligation pour « conférer à l'individu la qualité d'humain [...] Se conformer à une certaine conception du genre équivaldrait alors précisément à garantir sa propre lisibilité en tant qu'humain.⁴⁹ » D'ailleurs, ce système obligatoire rejettera les individus qui n'arrivent pas à performer leur genre conformément aux normes, aux catégories établies en les marginalisant, les humiliant, les stigmatisant. La philosophe qui, tout comme les féministes radicales, considère le sexe et le genre comme des constructions sociales, fait usage de la psychanalyse pour approfondir la notion de genre. Ceci la mène à adopter une posture théorique selon laquelle ces normes sociales s'imprègnent si profondément dans l'esprit, et conséquemment sur le corps des individus, que rompre radicalement avec elles serait pratiquement impossible. Contrairement aux méthodes du féminisme radical, elle suggère de miser sur les différences, c'est-à-dire qu'elle propose d'intervenir dans la production et la reproduction de ces normes en faisant advenir des positions identitaires multiples à partir des normes déjà existantes. Une foule de combinaisons identitaires s'imposeraient alors, où le sexe et le genre ne se rejoignent pas nécessairement, produisant ainsi des positions identitaires intermédiaires, hybrides ou incertaines qui « troubleront » les normes binaires et contraignantes.

⁴⁸ A. Baril, « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en philosophie, Sherbrooke, Faculté de théologie, d'éthique et de philosophie, Université de Sherbrooke, novembre 2005, p. 44.

⁴⁹ Judith Butler, « Faire et défaire le genre », conférence donnée à l'Université Paris X-Nanterre, Centre de recherche sur l'art et l'École doctorale « Connaissance et culture », 25 mai 2004, [En ligne], <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/textesenligne/auteursdivers/Butler.html>>. Consulté le 10 décembre 2012.

Butler décrit le genre comme « la production disciplinaire de figures fantasmatiques par le jeu de la présence et de l'absence sur la surface du corps.⁵⁰ » Le genre, construit culturellement, correspondrait à un idéal régulateur de la cohérence hétérosexuelle, c'est-à-dire aux normes « naturalisées » d'un système d'hétérosexualité obligatoire où la cohérence entre sexe et genre est non seulement désirée, mais idéalisée. Selon l'auteure, « les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau⁵¹ », d'une intériorité. De fait, ces actes sont performatifs puisqu'ils cherchent à attester d'une identité essentielle, qui se trouve au final fabriquée par ces mêmes signes corporels. Ces actes qui agissent comme inscription à la surface du corps construiraient une supposée intériorité essentielle. Selon cette conception, il n'y aurait pas de genre vrai et fixe puisqu'il demeure une fiction en constante affirmation. Par conséquent, le genre s'établit par la *répétition* d'actes imitatifs de normes idéales fantasmées. Il répond à des conventions sociales et culturelles tacites. Construit socialement et inscrit à la surface du corps, ce processus de marquage tend à s'effacer lui-même, laissant croire à une naturalité de la féminité/masculinité, ou à une naturalité du sujet femme/homme. Ainsi, le « sexe naturel » ou la « vraie femme » sont donc des fictions sociales contraignantes, imposant certains « styles corporels » normatifs et naturalisés qui déterminent des sujets sexués sur un mode binaire dans un système hétéronormatif. Les normes idéales de genre, étant fantasmes, n'arrivent jamais à être intériorisées entièrement et nécessitent alors une *pratique continue* du genre. De plus, la performativité du genre est un acte public dans la mesure où le genre est une *répétition stylisée d'actes* posés dans un espace extérieur dans le but de construire une identité intérieure. C'est précisément cette *répétition* qui reproduit et remet sur la scène publique des « significations [...] déjà socialement établies⁵² », les légitimant, ce qui entretiendrait leur caractère (hétéro)normatif et contraignant. Butler n'oublie pas de mentionner la domination masculine de nos sociétés occidentales, mais elle inclut différents types d'oppression. L'un des systèmes sur lequel elle insiste est celui de

⁵⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 258.

⁵¹ *Ibid.*, p. 259.

⁵² *Ibid.*, p. 264.

l'hétérosexualité obligatoire, exigeant une bipartition des genres, laquelle permet cette domination masculine.

2.2 Subvertir le genre : les pratiques parodiques

Selon Butler, et sur ce point elle se distingue des féministes radicales matérialistes, la solution ne repose pas exactement sur l'abolition des genres, mais plutôt sur leur dérèglement qui déstabilise les normes et leur prédominance. Elle propose de participer à un changement qui s'engagerait dans l'immédiat afin de déconstruire les normes de genre. Ce long processus permettrait de subvertir les normes et de les transformer en ouvrant les possibilités identitaires. Bien qu'elle affirme qu'il soit impossible de se sortir du cadre culturel et social (idéaux et exigences normatives) à l'intérieur duquel l'individu est construit et contraint d'agir, de réfléchir et de percevoir, Butler est d'avis qu'une certaine « capacité d'agir » permettrait tout de même de subvertir le système normatif et oppressant :

Si l'on comprend vraiment l'identité comme une *pratique*, de surcroît signifiante, on en vient à concevoir les sujets culturellement intelligibles comme les effets d'un discours comportant des règles et qui s'insère dans les actes signifiants, courants et ordinaires de la vie linguistique. [...] [L]es discours se présentent au pluriel, coexistant dans les mêmes cadres temporels, et instituant des convergences imprévisibles et involontaires à partir desquelles se créent des modalités spécifiques de possibilités discursives. [...] Le sujet n'est pas *déterminé* par les règles qui le créent, parce que la signification n'est *pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétitions*. [...] il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition.⁵³

Dans cet esprit, la philosophe esquisse certaines manières de subvertir les normes de genre. En interrompant le cercle de répétition de la performativité, en déformant les normes idéales ou encore à travers les pratiques parodiques du genre, la subversion de l'identité pourrait advenir. Ces moyens dévoileraient l'aspect performatif des attributs du genre, divulgueraient le processus de l'inscription sociale

⁵³ *Ibid.*, p. 270-271.

et culturelle sur le corps et feraient « proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire⁵⁴ », intervenant ainsi dans la production discursive afin de modifier les règles de l'intelligible.

Avant de préciser ce que Butler entend par pratique parodique, il est important de noter qu'elle n'innove pas quant à la méthode de la subversion du féminin par sa réappropriation, par sa performance. Luce Irigaray avançait également cette possibilité à travers le *mimétisme* : « Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle. Ce qui est déjà retourner en affirmation une subordination, et, de ce fait, commencer à la déjouer.⁵⁵ » Cependant, l'on pourra distinguer les propositions des deux auteures dans les objectifs de ce « même » stratagème subversif. Cette réappropriation représente pour Irigaray un moyen de « détruire » un « ordre prescrit par le masculin » en :

[...] fai[sant] « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. C'est aussi « dévoiler » le fait que, si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement à cette fonction. *Elles restent aussi ailleurs* [...]⁵⁶

Or, ce mimétisme dénaturiserait une féminité obligée par et pour le masculin, tout en suggérant que le sujet femme demeure toujours Autre, étranger à cet universel et lié aux autres sujets femmes d'une spécificité commune. Comment, en déconstruisant la féminité telle que déterminée par la société patriarcale, ce mimétisme pourrait-il suggérer une spécificité féminine? Irigaray n'exemplifie malheureusement pas son hypothèse dans cet entretien.

Butler, pour sa part, précise au sujet des pratiques parodiques qu'elles « tournent en dérision le modèle " expressif " du genre et l'idée qu'il y aurait une

⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁵ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 73-74.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

vraie identité de genre⁵⁷ », qu'elles « déstabilisent les significations de genre dans le discours du vrai et du faux⁵⁸ » et fondant ses propos sur la performance du drag comme pratique parodique, elle mentionne qu'« *[e]n imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence.*⁵⁹ » Donc, à la différence d'Irigaray, Butler propose que par l'imitation « insolite » du genre, les pratiques parodiques dévoileraient qu'il n'existe pas de vrai genre et qu'au fond, l'original est inexistant. Ces pratiques parodiques se réappropriant la féminité fonctionnent dans une logique de déconstruction. Conséquemment, elles dévoilent l'insidieuse assertion de la nature du genre et la violence avec laquelle il impose un rapport hiérarchisé et complémentaire entre les individus reconduisant le modèle hétéronormatif.

Les deux propositions se rejoignent néanmoins sur plusieurs aspects. Autant dans *la* mimésis d'Irigaray que dans *les* pratiques parodiques du genre de Butler, il s'agit de « s'introduire dans une systématité [...] cohérente⁶⁰ » déjà existante pour en modifier la structure et investir les discours coexistants à partir desquels « se créent des modalités spécifiques de possibilités discursives.⁶¹ » Toutes deux également considèrent le genre comme un espace de contrôle en ce sens qu'il maintient les femmes dans un statut Autre « naturalisé » afin qu'elles incarnent une figure complémentaire de l'universel masculin. Toutefois, les deux stratagèmes divergent quant à leur finalité. La mimésis est à la fois un lieu d'enfermement où la femme « se resoume[t] [...] à des "idées", notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire "apparaître", par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage.⁶² » En suggérant un langage spécifiquement féminin qui proviendrait d'une intériorité distinctive des femmes, le danger du mimétisme réside

⁵⁷ Judith Butler, *op.cit.*, p. 260.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁰ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 271.

⁶² Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 134.

dans la réaffirmation d'un genre exclusif qui maintiendrait une logique binaire confortant les normes sociales par lesquelles s'imposeraient encore les genres. Les pratiques parodiques, quant à elles, cherchent à révéler le caractère fallacieusement naturel du genre plutôt que de réclamer une nouvelle spécificité universalisante et tout aussi contraignante. De plus, elles ne se limitent pas au genre féminin, mais s'avèrent praticables pour dévoiler diverses préconceptions construites culturellement en lien avec l'identité, au-delà du genre. Les pratiques parodiques s'avèrent donc stratégiques, une militance pertinente en vue d'un affranchissement des cadres identitaires rigides, prédéterminés et obligatoires, afin de dénaturiser les genres et de ce fait, les catégories sociales femmes et hommes.

Certaines critiques formulées envers Butler dénoncent le manque voire l'absence totale de considération de la matérialité du corps. Cependant, dans *Ces corps qui comptent*, la philosophe spécifie qu'elle ne nie pas l'existence de données prédiscursives matérielles. Toutefois, que ce soit par la vue, l'ouïe, le toucher ou l'odorat, la perception implique la conceptualisation à partir d'une grille socioculturelle préexistante, sans quoi les choses matérielles demeurent inintelligibles. Dans cette logique, le sexe demeure une norme produisant des sujets à l'intérieur d'une logique binaire et limitative en assurant une régulation de ces sujets (une contrainte à s'inscrire à l'intérieur des catégories existantes). Les pratiques parodiques, en dévoilant la facticité de la naturalité des genres, permettent d'apporter un discours nouveau sur la féminité et sur l'identité en général. Graduellement, celles-ci interrogent les normes, élargissent les possibilités identitaires, ouvrent les catégories en les rendant poreuses et de ce fait, davantage inclusives.

2.3 La mascarade : du performatif et de la performance⁶³

« La féminité en tant que mascarade », publié en 1929, est sans doute l'étude la plus marquante de Joan Rivière, psychanalyste anglaise. À partir d'un schéma portant sur le développement de la sexualité féminine établi par Ernest Jones, qui distingue deux groupes (hétérosexuel et homosexuel), Rivière se penche sur l'un des deux types d'homosexualité qu'elle qualifie de forme intermédiaire : « des sujets [...] qui, malgré leur développement hétérosexuel, présentent pourtant des traits marqués du sexe opposé.⁶⁴ » À partir d'une étude de cas, celui d'une femme correspondant à ce type intermédiaire, elle développe le concept de mascarade qui consiste en la personnification d'une féminité accomplie se manifestant plus particulièrement au moyen d'une attitude de séduction envers les hommes représentant une certaine autorité (celle du père). La mascarade de la féminité se déroule après avoir fait « [l]a démonstration [devant un public masculin] de ses capacités intellectuelles, qui en soi représent[e] une réussite, prena[n]t le sens d'une exhibition tendant à montrer qu'elle poss[ède] le pénis du père, après l'avoir châtré.⁶⁵ » Elle servirait à cacher la possession du pénis (volé) et donc, à « éloigner l'angoisse et éviter la vengeance qu'ell[e] redout[e] de la part de l'homme.⁶⁶ »

Réfugiée derrière « le masque de la soumission féminine⁶⁷ », la femme consent à l'homme la possession du Phallus (du pouvoir), s'offrant à lui en tant « qu'objet d'amour⁶⁸ ». Cette articulation du rapport homme/femme autour de la Symbolique du Phallus n'est pas sans rappeler la notion du « pouvoir-savoir » de Michel Foucault en ce sens qu'un groupe a le pouvoir de créer du savoir pour

⁶³ Bien que la mascarade pourrait, à elle seule, faire l'objet d'un chapitre complet, nous nous limiterons ici à un exposé qui en trace les grandes lignes puisque qu'elle est abordée en tant que concept complémentaire des pratiques parodiques telles que définies par Judith Butler.

⁶⁴ Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité, mascarade études psychanalytiques*, textes réunis par Marie-Christine Hamon, Paris, Seuil, 1994, p. 198.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 202.

affirmer ce que serait sa spécificité et, par le fait même, de légitimer sa position privilégiée⁶⁹. Cette logique phallique, Judith Butler en traite également lorsqu'elle aborde le « langage structuré par la loi paternelle et ses modes de différenciation⁷⁰ » en revisitant les écrits de Lacan. La notion d'identité, particulièrement dans les analyses psychanalytiques, se construit à partir d'une conception binaire (masculinité/féminité, femme/homme) et se définit autour de la question du Phallus par les verbes « avoir » et « être ». La femme « est » le Phallus et l'homme « a » le Phallus. Butler l'explique ainsi :

Pour les femmes, « être le Phallus » veut ainsi dire refléter le pouvoir du Phallus, signifier ce pouvoir, « incarner » le Phallus, procurer le lieu qu'il pénètre, et signifier le Phallus en « étant » son Autre, son absence, son manque, la confirmation dialectique de son identité. En considérant que c'est l'Autre, celui à qui il manque le Phallus qui est le Phallus, Lacan laisse clairement entendre que le pouvoir est exercé par cette position féminine de non-avoir, que le sujet masculin qui « a » le Phallus a besoin que cet Autre le confirme [...].⁷¹

Dans son article « Le corps v(i)olé » publié en 1974, Françoise Collin souligne dans la même veine (sans toutefois opter pour une analyse psychanalytique) que la « Féminité » n'est que fiction, une exigence à laquelle les femmes doivent correspondre et qui modèle leur corps afin qu'il cadre avec le désir masculin : « La Femme, inspiratrice des textes les plus sublimes, n'est jamais qu'un effet de miroir : celle qui érige le sexe ou le porte-plume et grâce à qui l'homme peut se sentir fort.⁷² »

Dans le même ordre d'idées, Stephen Heath interprète la mascarade de la féminité comme une démonstration du manque (du pénis) : « The masquerade serves to show what she does not have, a penis, by showing [...] something else, the phallus she become, as woman to man, sustaining his identity and an order of

⁶⁹ Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p. et Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

⁷⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² Françoise Collin, « Le corps v(i)olé », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 3, no 3 (1974), p. 14.

exchange of which she is the object [...]»⁷³. Le regard devient capital dans la signification du Phallus. D'ailleurs, Heath, se référant aux analyses filmiques de Mary Ann Doane, souligne ceci : « The masquerade is obviously at once a whole cinema, the given image of femininity. So it is no surprise that cinema itself can be seen as prime statement of the masquerade [...]»⁷⁴. La femme, afin de mener à bien la mascarade de la féminité, doit se soumettre au *male gaze* – ce concept élaboré en 1975 par la critique cinématographique Laura Mulvey signifiant que la majorité des films présentent le point de vue (dominant) d'hommes hétérosexuels exposant les femmes comme objets de désir⁷⁵. En s'engageant dans un rapport de séduction, la femme détourne l'attention d'une prise de pouvoir éventuelle ou passée dans le but d'éviter les représailles que pourrait lui occasionner cette affirmation de soi en dehors des normes et des exigences de la féminité (cette prise de pouvoir est source d'effroi puisqu'elle se trouve articulée dans l'analyse de Riviere comme une castration). L'affirmation de soi en dehors du cadre traditionnellement admis en présence d'interlocuteurs masculins constituerait une castration, c'est-à-dire que cette prise de pouvoir brimerait celle de l'homme, celle légitimée par le système phallogocentrique.

Le concept de mascarade devient singulièrement intéressant pour les études féministes et pour ce mémoire alors que la psychanalyste précise ceci : « Le lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe. Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose.⁷⁶ » Or, la féminité en tant que telle fait office de masque, et deux possibilités se présentent quant à la

⁷³ Stephen Heath, « Joan Riviere and the Masquerade », in *Formations of Fantasy*, sous la dir. de Victor Burgin, James Donald et Cora Kaplan, London/New York, Routledge, 1986, p. 52.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ Ce concept féministe emprunté à Laura Mulvey désigne un type de voyeurisme typique du regardeur mâle et à partir duquel les personnages féminins, la représentation des femmes et de la féminité sont construits et diffusés largement. La caméra fait office de « male gaze », guidant le regard des spectateurs présumés mâles. Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3 (automne 1975), p. 6-18.

⁷⁶ Joan Riviere, *op. cit.*, p. 203.

compréhension de ce phénomène : soit l'identité est performative ou elle est performée. Ici, une distinction absolument fondamentale est à faire entre le performatif et la performance. Butler l'article en ces termes :

[...] la performance, en tant qu'« acte » limité par des contraintes, se distingue de la performativité en cela que cette dernière consiste en une réitération de normes qui précèdent, contraignent et excèdent celui qui les met en œuvre, et ne peut donc pas, en ce sens, être prise pour un produit de sa « volonté » ou pour un « choix » ; de plus, ce qui est « mis en scène » travaille à masquer, sinon à désavouer, ce qui reste opaque, inconscient, inaccessible à la mise en scène [*unperformable*].⁷⁷

Dans le texte de Riviere, la patiente endosse consciemment le masque – c'est-à-dire qu'elle joue un rôle –, et performe la féminité.

Riviere conclut son analyse en distinguant ce cas qui représente un type de « femme homosexuelle » de « la femme normale ». Or, la patiente est considérée par la psychanalyste comme une femme anormale puisqu'elle manifeste une « masculinité ». Au final, on peut en conclure que c'est alors dans la mascarade de la féminité que le sujet doit se développer. Par ailleurs, plusieurs théoriciennes portent à l'attention une même question à savoir, que se cache-t-il derrière le masque de la féminité. Riviere suggère qu'elle dissimule une masculinité fondamentale et Stephen Heath abonde dans le même sens. Pour Irigaray, la mascarade est une exigence qu'ont les femmes de se soumettre à « l'économie dominante du désir⁷⁸ ». Dans son développement identitaire, « la femme aurait à devenir femme normale, c'est-à-dire à entrer dans la *mascarade de la féminité*.⁷⁹ » L'intérêt de cet emprunt réside dans cette démonstration flagrante du phallocentrisme où la femme et sa sexualité ne sont considérées qu'en des termes provenant d'une Symbolique masculine.

⁷⁷ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 236.

⁷⁸ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 132.

Selon Irigaray, il faudrait rompre avec cette mascarade contraignante. Elle propose de créer un nouvel ordre symbolique qui s'organiserait hors de la pensée phallocentrique garante de privilèges et d'appropriation des Autres. Dans cette optique, il y aurait donc un sujet sous le masque, se distinguant de l'universel masculin, devant se découvrir et se laisser advenir. Cette possibilité de l'être jusqu'alors refoulée serait alors susceptible d'instaurer cette syntaxe du féminin mentionnée précédemment :

Je pense que là où elle serait le plus difficile à déchiffrer, c'est dans la gestualité du corps des femmes. Mais, comme cette gestualité est souvent paralysée, ou entrée dans la mascarade, effectivement, c'est parfois difficile à « lire ». Sinon dans ce qui résiste ou subsiste « au-delà ». Dans la souffrance, mais aussi le rire des femmes. Et encore : dans ce qu'elles « osent » – faire ou dire –, quand elles sont entre elles.⁸⁰

Pour sa part, Butler ne considère pas qu'il puisse être possible de s'identifier en tant que sujet à l'extérieur des possibilités discursives puisque ce sont elles qui le constituent et par lesquelles les sujets se maintiennent dans une intelligibilité; il n'existe donc pas de sujet derrière le masque. Cependant, ces règles ne le déterminent pas puisqu'il doit constamment affirmer son être au moyen d'actes signifiants répétés : « Le sujet n'est pas *déterminé* par les règles qui le créent, parce que la signification n'est *pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition*.⁸¹ » Voilà où se trouve alors ce que Butler nomme « la capacité d'agir » permettant de subvertir les normes à l'intérieur même du système de règles discursives oppressantes. C'est en intervenant dans les pratiques continues du genre qu'une possibilité subversive se profile : « il faut donc voir dans la "capacité d'agir" la possibilité d'une variation sur cette répétition.⁸² »

La mascarade est en quelque sorte le lieu d'aliénation d'un groupe qui intériorise la division symbolique de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire. Elle n'est pas en soi un moyen de subversion, ni une menace envers la

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 271.

⁸² *Ibid.*

hiérarchie des genres. Cependant, dans le cas analysé par Riviere, la femme est consciente qu'elle joue la féminité. Là où ce concept devient intéressant pour l'analyse qui suit réside dans cette conscience de la mascarade, dans la performance qu'elle constitue. Si celle-ci peut être jouée volontairement, elle peut servir, tel un stratagème, à des fins de plus grande envergure que simplement le lieu d'une protection individuelle permettant quelques écarts aux conventions du genre féminin, mais maintenant l'ordre symbolique des genres. C'est également en se laissant apparente que la mascarade marque la construction culturelle de cette division. Elle devient une pratique parodique du genre telle que Butler la définit puisque, ainsi, elle souligne la superficialité, le marquage et la non-naturalité du genre dans une visée subversive.

Il a été précédemment souligné que la structure de la figure ironique présente une « fausse » affirmation que le public devra décoder au moyen d'indices laissés apparents. Boudon affirmait à ce propos que le paradoxe constitue un élément central à la forme ironique, le définissant en ces mots : « [...] une impossibilité "jouée" ou "simulée" (ludisme qui caractérise bien l'ironie) [...] »⁸³. Or, dans la mesure où elle est laissée minimalement apparente, la mascarade évoque l'impossibilité du genre qui demeure joué, simulé. Ainsi la mascarade pourrait bien découler de la stratégie ironique autant qu'elle en serait révélatrice étant donné qu'un premier niveau sémantique s'expose, puis des indices en indiquent le caractère factice.

⁸³ Pierre Boudon, *op. cit.*, p. 8.

CHAPITRE III

LES GUERRILLA GIRLS : L'IRONIE AU SERVICE DE L'ACTIVISME

Le collectif des Guerrilla Girls, originaire des États-Unis, est créé en 1985 avec l'ambition de contrer les importantes iniquités que subissent alors les femmes artistes – notamment le problème de leur sous-représentation et donc de leur non reconnaissance – au sein des institutions et de l'histoire de l'art. Plus précisément, c'est en réaction au commentaire pompeux de Kynaston McShine, commissaire de l'exposition *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (présentant seulement 17 femmes sur 165 artistes), « Any artist who is not in my show should rethink his career⁸⁴ », que sept femmes artistes se réuniront sous le pseudonyme Guerrilla Girls. Ce commentaire de McShine aurait mis en lumière le rejet des femmes de la scène artistique, ce qui aurait été un des motifs de la formation du groupe : « That was the “aha” moment. It was like, Oh, he's not even thinking about us, {because} he doesn't even use the pronoun “she.”⁸⁵ »

Le collectif, à l'aide d'affiches empreintes d'ironie et d'humour, expose en faits et en statistiques le manque flagrant de femmes artistes au sein des diverses galeries d'art, musées et expositions. Anonymement, elles accusent sans ambages les intervenant.e.s du milieu de l'art en les nommant et dénoncent la représentation insuffisante d'artistes marginalisé.e.s (femmes artistes et artistes de couleur). Pour conserver l'anonymat, chacune d'elle emprunte le nom d'une artiste décédée et

⁸⁴ Frida Kahlo dans *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Frida Kahlo and Kathe Kollwitz conducted 2008 Jan. 19 and Mar. 9, by Judith Olch Richards at iCI, 799 Broadway, New York, N.Y », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-frida-kahlo-and-kathe-kollwitz-15837>>. Consulté le 10 août 2012.

⁸⁵ *Ibid.*

enfile un masque de gorille vociférant lors de leurs apparitions publiques. Ce masque, rappelant l'appartenance de celles-ci au groupe, affirme un rapport de pouvoir jusqu'alors inexistant : dès lors, une nouvelle lutte s'amorce dans le monde de l'art.

Bien que ce collectif demeure encore actif à ce jour, l'analyse qui suit tiendra davantage compte de sa pratique entre les années 1985 et 2000 qui représentent les années les plus importantes du groupe, c'est-à-dire au moment où son impact fût le plus retentissant. Leurs affiches étaient alors accueillies avec stupéfaction due à la nouveauté des tactiques adoptées par le collectif, dont l'apparition de celles-ci à même des espaces d'exposition jusqu'alors insoupçonnés par les amateurs d'art et le style polémiste que les Guerrilla Girls ont su mettre de l'avant.

3.1 Affichage sauvage et procès publics

La production artistique des Guerrilla Girls se divise en deux volets : le matériel qu'elles produisent (affiches, revues, lettres destinées aux collectionneurs, etc.) et leurs apparitions publiques (lors des conférences, des manifestations, des entrevues, etc.). Conséquemment, elle sera analysée en deux temps afin de cerner avec plus de justesse toute la teneur politique et féministe de leurs œuvres.

Les Guerrilla Girls sont principalement reconnues pour leurs affiches signées « A public service message from Guerrilla Girls conscience of the art world » tapissant SoHo, le district de Manhattan à New York et le quartier général de nombreuses galeries et ateliers d'artistes. Elles s'imposent donc dans le paysage urbain. Installées à des endroits et à des moments stratégiques, elles étaient destinées à être vues principalement par un public initié au monde de l'art :

They went up all over Soho. These posters said these galleries do not show women. These male artists are in galleries that don't show women. [...] And they were very, very prominent. There were all these construction walls, you know, that we just covered them with. And [...] they came down within a

few days but everybody saw them. We liked to put them up on Friday night because Saturday was when [...] everybody went around to the galleries.⁸⁶

Leur style est épuré; elles présentent des listes, des noms, des graphiques, des tableaux et des statistiques, le tout en écriture noire et en lettres majuscules sur fond blanc. Rien ne vient gêner ou égayer la lecture qu'en feront les passants et les passantes, ceux et celles-ci ne se heurtent qu'aux faits rapportés. Sur ces affiches apparaissent de troublantes statistiques sur la non-représentativité des femmes artistes au sein de certains musées et galeries. Et le collectif prend un vilain plaisir à nommer les fautifs, pointant directement du doigt des personnes ainsi forcées d'assumer honteusement la responsabilité de ces discriminations. Ainsi, le style pamphlétaire auquel appartient la production des Guerrilla Girls correspond à l'esprit dans lequel s'est fondé le collectif.

La toute première affiche, qui date de 1985, exhibait une liste de 42 noms d'hommes artistes accompagnée d'une question : « WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON? ». Sous la liste, les Guerrilla Girls inscrivent à titre de réponse : « THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN OR NONE AT ALL ». La même année, les GG apposèrent de nouvelles affiches faisant suite à la première et qui contenaient également une liste, 20 galeries y figuraient sous l'affirmation : « THESE GALLERIES SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL ». De cette manière, les GG font de ces acteurs et actrices du monde de l'art des responsables ou des complices d'une discrimination systématique que subissent les femmes. Ces accusations publiques bien ciblées mettent toute la communauté artistique et civile devant les faits. Que les galeristes, les artistes, les commissaires, les critiques d'art et les collectionneurs soient avertis, une communauté secrète les

⁸⁶ Liubov Popova dans *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Elizabeth Vigee LeBrun and Liubov Popova conducted 2008 Jan. 19, by Judith Olch Richards, for the Archives of American Art, at iCI, 799 Broadway, New York, N.Y. », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-elizabeth-vigee-lebrun-and-liubov-popova-15842>>. Consulté le 10 août 2012.

surveillance. Désormais, les discriminations (délibérées ou inconscientes) se verront dévoilées au grand jour et les coupables dénoncé.e.s publiquement.

L'une des affiches les plus populaires, traduite en huit langues différentes, date de 1988 et s'intitule *The Advantages of Being A Woman Artist* (fig. 1). La stratégie déployée par les Guerrilla Girls dans cette affiche se distingue de leurs productions précédentes. En effet, il ne s'agit pas ici de cibler des individus ni des institutions, mais d'exposer avec ironie diverses difficultés que vivent les femmes artistes dans leur carrière. Parmi la liste des « avantages » décrits par les GG figurent ceux-ci : « Working without the pressure of success », « Having the opportunity to choose between career and motherhood », « Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine ». L'analyse de cette affiche sous l'angle de l'ironie nécessite un examen méticuleux afin de repérer certains éléments qui peuvent s'avérer des indices du procédé rhétorique en question. Le titre de l'affiche capte d'abord l'attention puisqu'il occupe à lui seul plus du tiers de l'espace et surplombe la liste des 13 « avantages ». Il annonce un statut privilégié dont bénéficieraient les femmes artistes, du moins, c'est le sens littéral livré ici. Puis, la lecture se concentre sur les affirmations subséquentes. Leur phraséologie joue sur le double sens : atout ou désavantage. Par exemple, travailler sans pression peut *a priori* sembler un aspect positif, mais ne pas connaître le succès est un inconvénient. En outre, le choix des mots se révèle également d'une grande importance dans l'effet paradoxal perçu lors de la réception. L'expression « avoir la possibilité de » évoque l'idée que le sujet bénéficie d'une faveur. Cependant, le fait de *devoir* choisir entre fonder une famille et faire carrière (dans le cas où l'artiste désire vivre la maternité et avoir comme métier celui d'artiste) signifie qu'elle doit inévitablement renoncer à l'un de ses projets futurs. Par conséquent, ces avantages s'avèrent douteux, paradoxaux, et en s'additionnant au fur et à mesure de la lecture, ils engendrent une réflexion sur la signification sous-jacente du mot « avantage » qui se retrouve donc remis en cause par ces indices. De plus, la signature « A public service message from Guerrilla Girls conscience of the art world » apparaît également comme un indice de l'ironie. Cette signature met l'accent sur la teneur

politique de l'affiche dans la mesure où le collectif est connu pour sa mission politique qui consiste à dénoncer les injustices vécues par les femmes artistes. Conséquemment, le public saisit la discordance entre le propos littéral de l'affiche et l'engagement politique du groupe. Or, cette utilisation de l'ironie ne consiste pas simplement à douter du sens premier, mais propose comme second degré sa négation, voire son contraire : il n'y a pas d'avantage à être une femme artiste, mais plutôt une foule de désavantages. L'appartenance idéologique affirmée des GG guide en partie la lecture que nous faisons des œuvres. Ainsi, elles passent un message – les femmes vivent des préjudices et devraient être davantage représentées – plus qu'elles exploitent le potentiel d'appel à l'intellection de l'ironie. En ce sens, l'ironie paraît être mise au service de l'activisme. Dans tous les cas, cette affiche propose certaines réflexions. Pourquoi, contrairement aux hommes, les femmes artistes ne pourraient-elles pas jouir du succès? Pourquoi doivent-elles choisir entre la famille et la carrière? Qu'est-ce qui caractériserait l'aspect « féminin » de leur travail et qu'est-ce qui explique qu'on accole systématiquement cette étiquette aux femmes artistes? Plusieurs questions s'imposent à la lecture de ces déclarations et les Guerrilla Girls ne fournissent pas de réponses à ces interrogations. Le collectif a comme objectif de s'attaquer aux faits sans aborder une théorie féministe ciblée. Il laisse libre cours aux hypothèses et explications de chacun et de chacune, il suscite des prises de conscience et provoque des débats publics. Cette œuvre, à partir de thèmes prédéfinis, propose des réflexions libres, sans cadre théorique ni ton moralisateur.

Les Guerrilla Girls appellent les participant.e.s de ce système à inclure les femmes et les artistes de couleur afin d'assurer une égalité des chances au sein du monde de l'art. Elles ne proposent pas une critique institutionnelle profonde en ce sens qu'elles ne suggèrent pas de remettre en question la légitimité des institutions ou de leur structure, ni d'offrir une alternative à celles-ci malgré qu'elles en reconnaissent le caractère fondamentalement défaillant : « To actually change the system is so unbelievably complex that at this point, our interest [...] is in getting women more access to it. So that's our attitude about change, as opposed to

breaking down the system.⁸⁷ » Cette position adoptée par les GG vis-à-vis des institutions suscitera plusieurs critiques. Eleanor Heartney est de celles qui questionnent cette posture politique :

The pressure tactics of groups like the Guerrilla Girls and the Women's Caucus for Art are based on an implicit acceptance of the values and mechanisms of the art world. [...] Speaking of the Guerrilla Girls, [artist Silvia Kolbowski] says, "They're not questioning the marketplace. They are accepting the validity of the institutions and structures and seeing how women are measuring up. What's missing is a critique of those institutions."⁸⁸

Les Guerrilla Girls cherchent plutôt à éveiller une conscience institutionnelle, c'est-à-dire qu'elles travaillent à ce que le public réalise que ce système est formé en grande majorité par des hommes blancs qui perpétuent la tradition et privilégient les hommes blancs, causant ainsi préjudice aux femmes et aux artistes de couleur. Elles invitent le public à participer aux changements du monde de l'art, par exemple, en créant en 1997 une carte postale que leur sympathisant.e.s enverront par centaines à la commissaire Margit Rowell sur laquelle elle pourra y lire : « 3 WHITE WOMEN, 1 WOMAN OF COLOR AND NO MEN OF COLOR – OUT OF 71 ARTISTS? [...] Guerrilla Girls think you should change the show's title from "Object of Desire : the Modern Still Life" to "The Objects of MOMA's Desire are Still White Males." » De cette manière, elles arrivent à mettre en lumière ces laissés-pour-compte et à imposer une réflexion et des débats publics sur ces inégalités. Cette stratégie leur réussit; plusieurs critiques leur ont attribué une part du mérite quant à l'inclusion grandissante des minorités dans l'espace de l'art contemporain⁸⁹.

Ce volet de la pratique artistique des Guerrilla Girls correspond à une tendance de l'art engagé typique de cette époque. L'esthétique qui relève du

⁸⁷ GG1 dans Suzy Gablik, « You Don't Have to Have a Penis to be a Genius », *Women's Art Magazine*, no 60 (septembre-octobre 1994), p. 11.

⁸⁸ Eleanor Heartney, « How Wide Is The Gender Gap? », *ARTnews*, vol. 86, no 6 (été 1987), p. 143.

⁸⁹ Pamela A. Ivinski, « Women Who Turn the Gaz Around », *Print*, vol. 47, no 5 (septembre-octobre 1993), p. 36-43; Eleanor Heartney, *loc. cit.*; Anna C. Chave, « The Guerrilla Girls' Reckoning », *Art Journal*, vol. 70, no 2 (été 2011), p. 103-111; Mira Schor, « Girls will be Girls », *Artforum International*, vol. 29, no 1 (septembre 1990), p. 124-127.

graphisme commercial rappelle les œuvres de Barbara Kruger – qui a travaillé en design graphique pour le magazine *Mademoiselle* – et de Jenny Holzer, toutes deux très actives durant les années 1980. Collages, gamme de couleurs restreinte, écriture facilement déchiffrable, ce style qui s'apparente à l'esthétique des publicités se trouve également emprunté par les multiples groupes activistes tels que ACT UP, WAC (Women's Action Coalition) et les SisterSerpents. Pamela A. Ivinski fait d'ailleurs un rapprochement entre les affiches produites par ces groupes d'artistes et l'image publicitaire : « Activist graphics are, in a sense, advertisement for change.⁹⁰ ». Ces activistes, qui aspirent à briser les idéaux véhiculés par la machine médiatique, récupèrent son langage et ses propres stratégies publicitaires. Toutefois, selon Ivinski cette tendance se distinguerait de l'art engagé porteur de revendications féministes des années 1970 : « However, their bare-bones graphic esthetic suggests a reaction against women's art of the '70s, especially two-dimensional work that emphasized decoration and performance art that used the naked female body.⁹¹ »

Placardées en tous lieux de la ville, comme le font Kruger et Holzer⁹², les affiches infiltrent l'espace social, rapprochant l'art de la vie en ce sens que ces œuvres s'offrent à un large public en plus de souligner les répercussions de cette exclusion dans la vie des artistes. Les Guerrilla Girls arrivent donc à se faire entendre au delà des lieux faisant autorité dans l'espace de l'art et, en choisissant elles-mêmes leur lieu d'exposition, elles rejettent et contestent ce pouvoir de sélection à partir de critères arbitraires. Ces affiches doivent capter l'attention, convaincre et marquer l'imaginaire. Ces œuvres éphémères ont pour objectif d'ouvrir des débats; plus spécifiquement, les GG proposent une réflexion sur la place

⁹⁰ Pamela A. Ivinski, *loc. cit.*, p. 40.

⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

⁹² Plutôt que faire de l'affichage, Jenny Holzer se concentre davantage dans la projection de textes sur les édifices de la ville, technique récemment utilisée par le collectif d'artistes québécois Nous Sommes Tous Art pendant le mouvement de contestation du printemps 2012, maintenant inscrit dans l'histoire du Québec sous l'appellation « Printemps érable ». [En ligne], <weareart.info/nous_sommes/Home.htm>. Consulté le 30 novembre 2012.

réservée ou non aux femmes dans les institutions culturelles et offrent un aperçu des impacts directs que crée cette exclusion.

3.2 Une féminité simiesque qui ne manque pas de charme

Le mystère entourant l'identité des Guerrilla Girls a certainement contribué à la célébrité du groupe. À chacune de leur apparition publique, elles arborent un masque de gorille vociférant, autre marque distinctive du collectif, ne faisant qu'aviver la curiosité des spectateurs et des spectatrices à leur endroit. Comme Jean-Ernest Joos le remarquait : « [...] les Guerrilla Girls [...] se comparent avec raison aux héros masculins, ou phalliques, tels " Robin Hood, Batman, The Lone Ranger, Wonder Woman ". Le masque de Batman le rend-il anonyme? C'est bien plutôt ce qui le rend célèbre!⁹³ » Le masque leur permet également de profiter d'une plus grande liberté. Sans contredit, en dénonçant certains individus ciblés qui bénéficient de privilèges ou de statuts d'autorité à l'intérieur d'un réseau professionnel relativement restreint, ces artistes pourraient s'exposer à des représailles dramatiques pour leur carrière individuelle. Le masque agit alors comme une protection en leur garantissant l'anonymat. De plus, l'identité de ces militantes demeurant ignorée du public permet aux spectateurs et aux spectatrices de concentrer leur attention sur les faits et les réflexions soulevées par le groupe plutôt que de s'intéresser à la pratique artistique individuelle de ses membres ou à l'identité de la performeuse et militante alors qu'elle se présente en tant que Guerrilla Girl pour une conférence.

L'individualité ainsi dissoute dans la collectivité met en évidence leur rapport de force, d'autant plus qu'elles s'appliquent à nommer et à personnaliser leurs récriminations. Les Guerrilla Girls isolent donc leurs victimes afin d'exercer une plus forte pression sur elles. « [A] woman with a gorilla mask is every woman, confronting

⁹³ Jean-Ernest Joos, « Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat », *Parachute*, no 109 (2003), p. 74.

sexist discrimination and barriers to opportunity⁹⁴ » déclarait Catherine Borshuk. Les Guerrilla Girls incarnent une consternation partagée dans la communauté, par-delà le collectif qu'elles forment. D'ailleurs, l'anonymat s'accorde avec leur approche qui s'inspire des guérillas comme leur nom l'indique : pour une cause politique et sociale, elles forment un groupe clandestin, sans dévoiler le nombre de membres qui le composent. Sous le couvert de l'anonymat, elles surveillent leurs adversaires, leurs attaques sont la plupart du temps inattendues et leur lutte se mène avant tout dans l'espace public, dans les rues. Cette ruse perdure dans la tradition activiste. Plus près de nous, le groupe de pirates informatiques Anonymous et les militant.e.s du mouvement étudiantin québécois du printemps 2012 arborant le maintenant célèbre masque de Guy Fawkes – sans oublier les Black Blocs qui, lors des manifestations, se formaient spontanément d'activistes entièrement de noir vêtu.e.s, ayant le visage également couvert – démontrent de quelles façons cette stratégie profite encore aux divers mouvements contestataires. Le masque renvoie à la force du nombre puisque tous et toutes peuvent s'identifier à ces dissident.e.s. Il les soustrait à la surveillance autoritaire et ainsi renverse le rapport de pouvoir. Et leur anonymat ne fait qu'accroître la crainte des représailles partant du fait que galeristes, commissaires, collectionneurs, critiques et artistes, à présent sous surveillance, ne connaissent nullement la provenance de cette « menace » :

Whereas in the past anonymity has been a curse on female artistic creativity, the Guerrilla Girls have embraced the strategic benefits of their covert existence. Since no one knows who is a GG, *anyone* may be one: Kirk Varnedoe's secretary, or David Salle's studio assistant. There is strength in the potential treath of an unkown "Big Sister."⁹⁵

Mira Schor, en se référant judicieusement à l'entité Big Brother du roman 1984 de George Orwell, fournit de nouvelles pistes d'analyse des Guerrilla Girls. En effet, tout comme Big Brother, les Guerrilla Girls se veulent des *icônes*; elles désirent incarner l'engagement féministe et transformer la perception qu'en a la population : « [The image of the Guerrilla Girls] was also to take feminism, which at that point was

⁹⁴ Catherine Borshuk, « Keep the Tool-Box Open for Social Justice : Comment on Kitzinger and Wilkinson », *Analyses of Social Issues and Public Policy*, vol. 4, no 1 (2004), p. 198.

⁹⁵ Mira Schor, *loc. cit.*, p. 125.

becoming a dirty word, and make it sexy and funny. And to make it very positive.⁹⁶ » Bien qu'elles soient masquées, les Guerrilla Girls ne deviennent pas ces figures neutres et « sans visage » auxquelles quiconque est en mesure de s'identifier. Elles se mettent en scène de façon à entretenir un certain culte à leur égard. De plus, en adoptant le nom d'une artiste décédée, les GG ainsi individualisées imposent ces artistes dans l'histoire de l'art qu'elles remanient à leur façon tout en honorant la mémoire de ces femmes. Il s'agit en quelque sorte d'une éducation populaire qui assure une reconnaissance à leurs prédécesseures. Tout comme Big Brother, elles surveillent. Cependant, contrairement à lui, elles le font d'une initiative populaire, d'en dehors des lieux institutionnels pour ensuite les investir.

L'individu se présentant au premier abord en tant que *Guerrilla Girl* énonce son appartenance en tant que femme. Cependant, le visage simien qui s'impose au regard de son public semble entraver cette identification. Couvrant le visage uniquement, ce masque ne les contraint pas à personnaliser l'animal et leur appartenance en tant que *femmes* artistes demeure, leur permettant d'user des codes de la féminité. D'ailleurs, il leur arrivera de poser ou de se vêtir de façon à accentuer leur féminité (fig. 2). Exhibant néanmoins une agressivité, une bestialité virile et pileuse généralement associée à la masculinité, le masque brise la vraisemblance de la féminité, il intervient en guise d'indice de l'ironie et propose un rejet ou du moins, une rupture avec la féminité attendue. Ce décalage témoigne une fois de plus de ce jeu sur les contradictions dans la pratique des GG. L'une d'entre elles, dénommée Käthe Kollwitz, s'en amuse et déclare : « It gave us our "mask-ularity".⁹⁷ »

Cette hybridité des genres dans l'image que propose le collectif, non pas à laquelle elles s'identifient, mais plutôt par laquelle elles se construisent, subvertit la féminité en tant que norme. Elle s'inscrit dans la forme ironique et engage une réflexion qui transcende le dualisme affirmation/négation, féminité/non-féminité.

⁹⁶ GG1 et Romaine dans Suzy Gablik, *loc. cit.*, p. 7.

⁹⁷ Guerrilla Girls, *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, HarperPerennial, 1995, p. 15.

Concrètement, l'intérêt du masque ne se résume pas à dissimuler le visage de celle qui le porte, mais il impose à la fois une nouvelle symbolique au sujet. Dans le cas présent, cet accessoire lui confère une double hybridité en jouant sur les binarités féminin/masculin et humain/animal. Lorsqu'on leur pose la question « What about the short skirts, high heels and fishnet stockings? », Emily Carr répond : « Wearing those clothes with a gorilla mask confounds the stereotype of female sexiness.⁹⁸ » L'hybridité, corruptrice du monde de l'intelligible en ce qu'elle demeure inclassable, constitue une avenue pertinente en vue d'ébranler les préconceptions naturalisantes du genre et du même coup, la pensée binaire. Ceci correspond à ce que Butler qualifie de « pratique parodique » comme une « variation sur cette répétition [de ce qu'est *la* féminité] [...]»⁹⁹. Selon elle, les pratiques parodiques permettent « d'affirmer d'autres domaines d'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques [...]»¹⁰⁰ et ce n'est que par cette intervention dans la répétition que subvertir l'identité est possible. Les Guerrilla Girls ne performant donc pas une féminité pure et, par le jeu des apparences, proposent ainsi de construire une identité qui se dégage de *la* féminité normative.

Le masque soulève à lui seul plusieurs problématiques liées à l'identité. Efrat Tseëlon en fait une analyse riche et particulièrement appropriée en regard des Guerrilla Girls :

In the ancient world or in tribal societies, the mask had a fixed role – transformative, protective, empowering; its modern and postmodern usages are multiple and shifting, metaphorical and real, expressing danger and relief. To place oneself as Other or as masked is already to position oneself in a resistive position, whereby difference is threatening to [...] the established order and its defined categories.¹⁰¹

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 271.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Efrat Tseëlon, « Introduction : masquerade and identities », in *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, sous la dir. de Efrat Tseëlon, New York, London, Routledge, 2001, p. 6.

Le masque de gorille réfère à la fois à la menace guerrière, celle de la défense par les femmes d'une partie de territoire spoliée que les occupants majoritaires de l'espace de l'art perçoivent comme une intrusion étrangère, et à un positionnement identitaire intermédiaire et incertain qui trouble les catégories établies. À partir d'objets fortement connotés culturellement, notamment des accessoires empruntant aux clichés féminins (bas résilles, talons hauts et minijupes), les Guerrilla Girls jouent sur les stéréotypes de la féminité qui, combinés avec le masque et transformés en ridicules monstres hybrides, deviennent des identités fictives. L'aspect carnavalesque, voire amusant, du masque fait d'elles des promotrices d'un féminisme qui rompt avec l'image négative répandue par les médias d'un mouvement aigri et refermé sur lui-même. Les GG exploitent au maximum chacun des accessoires qu'elles exhibent et tentent vraisemblablement d'optimiser leur effet potentiellement subversif. À titre d'exemple, il semble tout à fait approprié d'analyser leurs apparitions publiques en tant que mascarades de la féminité. Plusieurs critiques le constatent, elles font appel à la séduction. L'artiste et critique d'art Mira Schor l'énonce d'ailleurs clairement :

Curiously, their anonymity allows GG to employ a cute tone, with a dash of sexual innuendo. [...] Another of their "signatures" continues the sexual play : a lipstick imprint, à la Marilyn Monroe, and unmistakably labial. The GG are sexy and the news media – from *Mother Jones* to *Esquire* and *Playboy* – love them¹⁰².

En s'engageant dans ce type de rapport, les Guerrilla Girls usent-elles de la mascarade de la féminité – qui réside essentiellement dans l'attitude de séduction – avec l'intention de détourner l'attention de leur prise de pouvoir et d'éviter de laisser un goût amer suite à leur passage? « GG [...] has the sexual allure of the veiled woman, of the voice on the telephone, and, along with humor, they use titillation as one of their political tools.¹⁰³ » affirme Schor. Elles-mêmes se livrent à cet ambigu jeu de séduction et font des GG des icônes charmantes, quoique énigmatiques, de

¹⁰² Mira Schor, *loc. cit.*, p. 126.

¹⁰³ *Ibid.*

l'engagement des femmes dans l'histoire de l'art. Ainsi, elles s'attirent la sympathie du public et ajoutent à leur rapport de force en s'imposant plus fermement sur la scène artistique.

3.3 L'engagement féministe des Guerrilla Girls et leurs contradictions

En mettant en œuvre les stéréotypes, les Guerrilla Girls se moquent de la féminité et des contraintes de genre déterminant le comportement, l'apparence ainsi que la gestuelle des femmes. Par le jeu de la mascarade de la féminité laissé bien en évidence au moyen d'un ton humoristique, additionné au port du masque de gorille, elles s'imposent comme les icônes d'un idéal subverti. Cette pratique parodique, le collectif la répète dans l'ensemble de sa production artistique en ajoutant leur masque à des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art tel que *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres et lors de leurs multiples apparitions publiques. L'affiche *Guerrilla Girls Review the Whitney* datant de 1987 (fig. 3) en est un autre exemple. Au centre, on y voit la photo d'une Guerrilla Girl prenant une pose de type *pin up*. Habillée d'une veste ample à carreaux qui ne laisse pas voir de jupe ou de culottes, elle montre ses jambes semi-dénudées en portant des bas résilles et des bottes longues en cuir. Sa tête est tournée face à l'objectif, le masque denté bien en évidence, et elle pointe une banane pelée. Cette dernière semble évoquer la même analogie sexe/fruit que l'œuvre photographique *Achetez des bananes* (fig. 4) de Linda Nochlin projetée lors de sa conférence « *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art* » en 1972 – cette œuvre étant le pendant masculin d'une carte postale érotique du XIX^e siècle, *Achetez des pommes*, préalablement projetée par la conférencière. Nochlin élaborera d'ailleurs sur cette analogie sexe/fruit en remarquant une différence de signification dépendamment du genre auquel cette métaphore s'applique :

In any case, man's erotic association of inviting fruit and a succulent, inviting area of the female body lends itself easily to artistic elevation: sanctioned by tradition and prototype, it may be raised to the level of the archetypal though it may indeed also sink to the level of the ridiculous.

No similar sanctions exist for the association of fruit with male sexuality, exemplified in a modern counterpart of *Achetez des pommes* titled *Achetez des Bananes*. While there may indeed be a rich underground feminine lore linking food—specifically bananas—with the male organ, such imagery remains firmly in the realm of private discourse, embodied in smirks and titters rather than works of art. Even today, the food-penis metaphor has no upward mobility, so to speak. [...] Philip Roth may nickname the heroine of *Portnoy's Complaint* "The Monkey," the linking of the male organ to food is always a figure of meiosis—an image of scorn, belittlement, or derision: it lowers and denigrate rather than elevates and universalizes the subject of the metaphor.¹⁰⁴

La banane tenue par la Guerrilla Girls qui arbore le masque de gorille comporte assurément une connotation sexuelle. Néanmoins, la GG ne semble pas être sur le point de s'en nourrir, au contraire, elle la tient en retrait, ne la regarde pas et la pointe, comme pour s'en moquer en complicité avec le public avec qui elle échange le regard. L'affiche indiquant « Guerrilla Girls Review the Whitney » semble suggérer une mise en image de l'épluchage méthodique que feront les GG des activités du Whitney, une institution phallique symbolisée par le fruit, et ceci avec l'objectif de porter un commentaire critique à son égard. Ainsi la *pin up* perd sa signification première pour évoquer la prise de pouvoir des femmes, leurs actions politiques et militantes.

Le groupe se reconnaît dans l'identité « femmes » dans la mesure où il sert les intérêts de cette catégorie qu'il représente. Plus encore, il revendique cette identité en tant que « classe » : « We [...] decided [...] that we should not champion individual women artists, but rather women artists as a class.¹⁰⁵ » Si elles ne se réclament d'aucune théorie féministe et spécifient qu'elles préfèrent se concentrer sur une approche pragmatique, elles semblent partager avec le féminisme radical (très près des mouvements sociaux et contestataires) plusieurs préoccupations et manières de faire. Elles réclament que tous et toutes accèdent aux rôles

¹⁰⁴ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, p. 141.

¹⁰⁵ "Gertrude Stein" *et al.*, « Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story », *Art Journal*, vol. 70, no 2 (été 2011), p. 90.

déterminants à partir desquels s'écrit l'histoire. Et ceci, les Guerrilla Girls le font par l'usage de l'ironie et sur un ton humoristique : « [W]e found out quickly that humor gets people involved. It's an effective weapon.¹⁰⁶ » D'ailleurs, Deborah Siegel, en commentant leur publication *Bitches, Bimbos and Ballbreakers*, soulignera la potentialité rassembleuse des Guerrilla Girls : « Anger, expressed ironically, may be one way to bring together the "smart and sassy" set and the old guard, uniting them once again in a common cause.¹⁰⁷ » Cependant, en se réclamant du « nous » femmes et en revendiquant au nom des femmes elles se heurtent à certains obstacles et paradoxes qu'elles n'arriveront pas à surmonter. Et contrairement à ce que présuppose Siegel, les GG n'arriveront pas à réunir dans une lutte commune toutes les générations.

Initialement constitué de sept artistes blanches, le groupe comptera à son apogée plus d'une centaine de militantes issues des diverses ramifications du milieu de l'art. Comme le nombre de membres se multipliait avec les années, il en fut de même pour les considérations politiques, complexifiant ainsi les rapports entre elles pendant les réunions. Certaines dénonceront la présence d'une hiérarchie au sein du groupe durant les périodes de remue-ménages et de délibérations, se voulant pourtant libres et exemptes de rapport de domination. C'est notamment ce qui expliquerait la faible participation de femmes non blanches parmi les Guerrilla Girls, plusieurs femmes de couleur ayant quitté le regroupement, lésées et rebutées par ces rapports de domination (ces données qui témoignent de la dynamique interne ont été connues très tardivement du public vu le mystère planant autour du groupe pendant ses plus fortes années). C'est une tension grandissante entre certaines Guerrilla Girls qui fragilisa le groupe vers la fin des années 1990 et au début des années 2000. Les unes s'accordaient certains privilèges vu leur statut de fondatrices, et les autres, entre autres les plus jeunes membres, constataient qu'elles ne bénéficiaient pas d'un statut équivalent et par le fait même se sentaient pénalisées. De plus, un manque d'ouverture quant aux divers points de vue

¹⁰⁶ Guerrilla Girls, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷ Deborah Siegel, « Stereotypes and Archetypes », *The Progressive* (janvier 2004), p. 41.

féministes provoquera une brisure et divisera le collectif au début des années 2000 en trois groupes distincts : Guerrilla Girls (GG), Guerrilla Girls BroadBand (GGBB) et Guerrilla Girls on Tour (GGOT). S'ensuivra en 2003 une poursuite de la part de deux membres fondatrices des Guerrilla Girls (ayant incorporé le regroupement en 1999) envers les deux nouvelles branches des Guerrilla Girls notamment au sujet de violation des droits d'auteurs et de contrefaçon de la marque « Guerrilla Girls ». Cette mésaventure aura définitivement affecté la solidarité entre ces collectifs et elles iront jusqu'à traîner ce conflit interne sur la place publique notamment au moyen de lettres ouvertes dans le magazine *Art Journal* de 2011¹⁰⁸.

Depuis la séparation du groupe, des Guerrilla Girls et ex Guerrilla Girls ont accordé des entrevues, écrit des lettres et des articles, encore empreints de ressentiments, afin de témoigner de l'histoire interne des Guerrilla Girls. Ces précieux documents, malgré leur subjectivité, dévoilent une foule d'informations pertinentes et quelques contradictions qui permettent de mieux cerner les difficultés du groupe et éventuellement, les écueils auxquels peut faire face toute organisation militante féministe. D'une part, alors qu'elles exigent des acteurs et des actrices du monde de l'art d'inclure les femmes et les minorités visibles, elles semblent échouer elles-mêmes à inclure les militantes de couleur et les minorités ethniques à leur groupe. Plus encore, les quelques membres d'origine asiatique, insatisfaites de la dynamique interne, se retireront du groupe pour adhérer à un autre collectif formé uniquement d'artistes américain.e.s d'origine asiatique (Godzilla). D'autre part, quelques membres fondatrices s'octroieront des privilèges. Elles s'accapareront certaines tâches (comme les voyages à l'extérieur du pays ou le travail graphique) qu'elles partageront difficilement avec les nouvelles membres. Cette incapacité à partager les réalisations du groupe, à déléguer de façon équitable les tâches et à accepter les idées ainsi que les critiques de l'ensemble des membres, aura des répercussions directes sur la cohésion du collectif qui s'effritera graduellement :

¹⁰⁸ Voir "Gertrude Stein" et al., *loc. cit.*; Anna C. Chave, *loc. cit.*; ainsi que la section « Letters » du *Art Journal*, vol. 70, no 3 (automne 2011), p. 113-114.

I remember a string of meetings in--I think it was in the late '90s--where some of the strongest members felt that it was not useful to go to meetings, that there were two people who were going to make the final decisions no matter what you said, and that did it. We heard that several times. [...] You know, no matter what we say, those two are going to get together anyway. So anything else that we do - and it was a feeling of despair and sort of like, "Oh, well, you know." And eventually we stopped coming.¹⁰⁹

Cet hermétisme et ces contradictions entraîneront un climat pernicieux au sein du groupe et éventuellement, le mèneront jusqu'au déclin. Bien que les Guerrilla Girls (maintenant Inc.) soient toujours en activité, il est important de préciser un événement fâcheux relié à leur mésaventure judiciaire. Les GG sous le pseudonyme de Frida Kahlo et de Käthe Kollwitz ayant intenté la poursuite contre les nouvelles formations (et qui maintenant demeurent les principales administratrices des GG Inc.) ont intentionnellement divulgué leur identité lors du procès. Ce faisant, elles ont fait perdre à leur regroupement la force du nombre en centrant l'attention du public sur l'identité de deux d'entre elles et elles se sont ainsi réapproprié le travail de tout un collectif en s'identifiant comme les chefs de file du mouvement (« guiding forces¹¹⁰ »). En quelque sorte, elles ont déshonoré la principale raison d'être des Guerrilla Girls qui consistait à faire progresser la situation des femmes dans le domaine des arts en faisant preuve d'une solidarité rassembleuse. La force du nombre et leur rapport de pouvoir vis-à-vis des institutions qui dépendaient en grande partie de leur anonymat se voyaient ainsi grandement diminués. Anna C. Chave déplore à demi-mot cette perte de l'anonymat :

In discussing her loss of anonymity, Kollwitz sounds terribly muddled : «The anonymity isn't important anymore.... What's important is the fact that it's not about identities, you know, that it's anonymous. That's still important, but it's not important...» But this breach of the cardinal tenet of Guerrilla Girls membership infuriated many [...]¹¹¹

¹⁰⁹ Zora Neale Hurston dans *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Zora Neale Hurston and Agnes Martin, conducted 2008 May 17, by Judith Olch Richards, for the Archives of American Art at ICI, 799 Broadway, in New York, N.Y. », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-zora-neale-hurston-and-agnes-martin-15840#>>. Consulté le 14 décembre 2012.

¹¹⁰ Jeffrey Toobin, « Girls Behaving Badly », *The New Yorker*, 30 mai 2005, p. 34.

¹¹¹ Anna C. Chave, *loc. cit.*, p. 110.

De plus, en s'incorporant, les Guerrilla Girls se sont en partie institutionnalisés et ont perdu la puissance et la symbolique clandestine de leur début. Leur désir d'infiltrer le monde de l'art s'est possiblement retourné contre elles dans la mesure où les institutions en sont peut-être venues à récupérer à leur profit ce mouvement contestataire.

3.4 Entre message politique et réflexion politique

Avant de développer davantage au sujet de la stratégie ironique présente dans la pratique artistique des Guerrilla Girls, certaines des caractéristiques propres à cette figure rhétorique doivent d'abord être rappelées. L'ironie consiste en un jugement dépréciatif. Une affirmation est formulée et certains indices laissent entendre sa négation, le rejet du sens littéral. Ainsi, l'ironie exige des récepteurs et des réceptrices un travail réflexif. Cette particularité constitue la force de cette figure en tant que stratégie politique du seul fait qu'elle ne constitue pas une voie autoritaire de la militance.

Or, la pratique d'affichage des Guerrilla Girls, sauf quelques cas spécifiques, consiste en des affirmations claires, des dénonciations, sans nécessairement user d'ironie, ni même d'humour. Leurs premières affiches en sont de bons exemples, pensons à l'œuvre mentionnée précédemment *THESE GALLERIES SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL*. Elles désirent dénoncer certaines injustices, informer le public et le sensibiliser à certaines réalités vécues par les femmes à partir de faits qu'elles exposent. Dans cette optique éducative, il n'y a pas de place à une réflexion libre puisqu'elles affirment des vérités afin d'en faire prendre conscience au membres d'une communauté. Dès lors, le volet éducatif de leur pratique artistique l'emporte sur le travail réflexif du public. L'œuvre *The Advantages of Being A Woman Artist* fait toutefois figure d'exception. La grande popularité de l'affiche s'explique probablement par sa teneur ironique, c'est-à-dire

que la participation du public est davantage sollicitée par le jeu des contradictions que nécessite la résolution du paradoxe avantages/désavantages. De plus, l'œuvre invite à se faire complice des dénonciations et à réfléchir sur les enjeux que vivent les femmes artistes. Cependant, il semble que dans la majorité des affiches, le message politique porté par ces activistes l'emporte sur le ton ironique.

Dans le cas des performances, la figure ironique prend sa place dans les ambiguïtés laissées en plan. L'image des Guerrilla Girls, qui se résume en une mascarade de la féminité chapeautée d'une tête de gorille aux traits menaçants, est antinomique en elle-même et sollicite une réflexion sur l'idée de féminité. En ne se réclamant pas d'un courant féministe précis, elles laissent libre cours à la réflexion des spectateurs et des spectatrices. Leurs apparitions publiques se font dans un contexte spécifique, c'est-à-dire que les gens qu'elles rencontrent sont pour la majorité des initiés du monde de l'art. Les GG s'ajustent néanmoins à leur public et l'encodage ironique s'avère alors plus facilement perceptible.

Le travail et la militance des Guerrilla Girls se démarquent tout particulièrement par la tournure satirique avec laquelle elles articulent leurs préoccupations et leurs dénonciations. Toutefois, le ton humoristique prend le pas sur l'ironie qui ne se retrouve pas forcément employée par les GG ou qui demeure encadrée afin de communiquer un message précis. L'ironie semble donc moins présente dans leur production visuelle que dans leurs performances. Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble de la production artistique des Guerrilla Girls, l'histoire de l'art aura retenu leur usage de l'ironie. L'importance accordée à l'image des performeuses et la mémorable affiche *The Advantages of Being A Woman Artist* atteste de cette attention particulière.

CHAPITRE IV

LES FERMIÈRES OBSDÉDÉES : SOUILLER LA FÉMINITÉ

Les Fermières Obsédées (F.O.), collectif québécois qui a été fondé par quatre artistes (Eugénie Cliche, Annie Baillargeon, Catherine Plaisance et Mélissa Charest) est maintenant officiellement composé de deux artistes (Eugénie Cliche et Annie Baillargeon) qui pratiquent l'art performatif. Depuis 2001, elles « se sont créé une image de groupe qui repose sur le port d'un uniforme [...] À la limite du cliché, l'image de la femme représentée par le port de cet uniforme leur sert de matière à transgression [...] »¹¹². Dans leurs performances, entre le burlesque et le trash, généralement trois personnages sont mis en scène, soit Les Fermières Obsédées elles-mêmes accompagnées d'une comédienne qu'elles embauchent. Ce groupe, qui traite entre autres choses de la féminité, bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance au plan international.

Le nom du collectif rappelle les Cercles des Fermières du Québec (CFQ), association mise sur pied en 1915 dans l'objectif de sortir les femmes issues du milieu rural de leur isolement domestique, et laisse à la fois entendre une rupture avec l'image convenue de la féminité entretenue par cette organisation. En effet, en revisitant certains stéréotypes véhiculés par les médias de masse qu'elles personnifient grotesquement et avec excès, elles subvertissent l'idéal féminin. Parmi les clichés qu'elles redéployent dans leur pratique artistique, certains s'avèrent récurrents, dont la figure de la star. Représentative de notre époque, la figure de la vedette féminine est adulée par les adolescentes qui s'identifient à elle. Son image

¹¹² Les Fermières Obsédées, « Présentation », [En ligne], <<http://www.fermieresobsedeedees.com/presentation.htm>>. Consulté le 12 novembre 2012.

ainsi exploitée constitue une métaphore d'un devenir femme issu de la culture populaire.

4.1 Figures hyperboliques de la féminité

Les Cercles des Fermières du Québec (CFQ), dans une volonté de solidariser les femmes entre elles, les maintiennent tout de même dans les espaces traditionnellement féminins en valorisant chez celles-ci des activités stéréotypées liées à la féminité et à la domesticité telles que la cuisine, l'artisanat et tout ce qui se rapporte au « care ». Les CFQ, auxquels les F.O. se réfèrent, ne cachent d'ailleurs pas leur conservatisme : « Toujours de leur temps, après plus de 95 ans! [...] Leur riche histoire s'est construite au fil d'une constante évolution qui n'a jamais renié le passé, dans un heureux mélange d'ouverture d'esprit et de valeurs sûres.¹¹³ » Sa devise : « pour la terre et le foyer ». Sur leur site web, on peut y lire : « Les Cercles de Fermières du Québec accueillent les femmes de tous âges (à partir de 14 ans) et de tous milieux et leur offre un lieu de solidarité féminine unique en son genre où développer leur potentiel.¹¹⁴ » Ce potentiel, l'association le développe de différentes manières entre autres par des « activités de financement pour la Fondation OLO et l'ACWW, [des] dons d'objets faits main aux malades et aux démunis, [un] programme Artisanat jeunesse... [et des] cours de tricot, couture, tissage, broderie [...]»¹¹⁵. Ce regroupement entretient cette image de la femme bienfaitrice pratiquant des activités associées à l'espace domestique et qui nécessitent douceur, patience et minutie.

Les accessoires auxquels Les Fermières Obsédées ont recours pendant leurs performances évoquent eux aussi les activités traditionnellement liées à la féminité et rappellent la filiation du collectif avec les CFQ : tissus rapiécés, papier

¹¹³ Cercle des Fermières du Québec, « À propos des CFQ », [En ligne], <http://www.cfq.qc.ca/a_propos_des_cfq/>. Consulté le 14 novembre 2012.

¹¹⁴ Cercle des Fermières du Québec, « Devenez membre des CFQ », [En ligne], <http://www.cfq.qc.ca/devenez_membre_des_cfq/>, consulté le 12 novembre 2012.

¹¹⁵ *Ibid.*

mâché, pigments, serpillière, éponge, pâte et aliments divers. Ainsi, les emprunts des codes de la féminité contribuent à mettre de l'avant plusieurs stéréotypes qu'elles réactualisent. Elles passent par les stéréotypes comme la ménagère promenant frénétiquement sa serpillière, mais aussi des clichés plus actuels comme la star se pavanant sur le tapis rouge, les meneuses de claques se trémoussant sur le toit d'une voiture ou le mannequin perché sur son podium.

Uniforme, gestes parfois synchronisés ou entraide dans les actions exécutées, chez les F.O. comme les Cercles des Fermières du Québec, l'idée d'appartenance à une certaine collectivité est centrale. Néanmoins, comme l'affirmait Hélène Matte : « Outre le fait qu'elles se définissent toutes dans la force du nombre et par l'idée d'une féminité présupposée, les F.O. et les fermières traditionnelles sont antinomiques.¹¹⁶ » Contrastant avec l'austérité des « artisanes aux pantoufles¹¹⁷ », les F.O. sont ambitieuses et exubérantes. Elles cumulent les attributs de la féminité en portant talons hauts, perruques, rouge à lèvres vif, chemisier et minijupe, que la critique d'art Marie-Ève Charron qualifie de « clichés vestimentaires qui tiennent à la fois de l'écolière et de la secrétaire.¹¹⁸ » Les Fermières Obsédées recourent d'ailleurs à ces attributs pendant leurs performances, notamment en faisant appel à la sonorité des talons qu'elles font claquer à l'unisson, mettant alors l'accent sur ces mêmes signes de la féminité. Cette accumulation verse dans l'excès et le désordre à la vue des nombreux ornements qu'elles arborent. Elles cousent à leurs blouses dentelles, perles, ballons dégonflés, paillettes et boutons dorés; elles brodent des motifs floraux, des écussons et des étoiles à leurs vêtements; elles ajoutent des médailles à leur perruque; elles fardent outrageusement leur visage. Par cette esthétique de la démesure, les stéréotypes de la féminité se retrouvent déstabilisés, laissant entendre aux spectateurs et spectatrices qu'il s'agit d'une performance et qu'ils se retrouvent donc devant des personnages caricaturant la féminité telle que les médias la font valoir. C'est donc dans l'excès qu'elles abordent la féminité,

¹¹⁶ Hélène Matte, « Jeune performance... », *Inter*, no 81 (printemps 2002), p. 72.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Marie-Ève Charron « Ni polies, ni jolies », *Les Fermières Obsédées*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2011, p. 49.

devenant figures hyperboliques du féminin. Et sous la forme parodique, elles se réapproprient et exploitent ces figures stéréotypées en mettant de l'avant une accumulation des attributs, des actes, des rôles et des attitudes dites « féminines ».

4.2 Ironie, satire, parodie : une combinaison subversive

Avant d'analyser le contenu parodique des performances des Fermières, quelques précisions s'imposent. Nous verrons quel est l'intérêt d'aborder la parodie dans une étude sur l'ironie. Puis, nous étudierons la forme parodique. Linda Hutcheon, dans son article « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », porte à l'attention la fréquente confusion entourant ces trois figures. C'est pourquoi elle entreprend de différencier et de définir l'ironie, la parodie et la satire, ce qu'elle réussit. Dans cet article, elle affirme que « l'ironie est un mécanisme rhétorique; [et que] la parodie et la satire sont des genres littéraires [...] »¹¹⁹. Selon Hutcheon, « L'ironie est essentielle au fonctionnement de la parodie et de la satire [...] »¹²⁰. Les trois s'interpénétraient à des amplitudes diverses, ceci expliquant pourquoi plusieurs auteur.e.s auront fait l'erreur d'interchanger ces termes qui désignent pourtant des figures différentes et complexes.

Entre la satire et la parodie, la cible diffère; la satire requiert une réflexion morale et sociale, elle réfère à une réalité « extratextuelle » tandis que la parodie est une modalité de l'intertextualité en ce sens qu'elle « ne peut avoir pour " cible " qu'un texte ou des conventions littéraires »¹²¹ auxquels elle se rapporte. Ceci s'explique par sa structure formelle qui consiste en :

[...] l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la *différence* : la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé.¹²²

¹¹⁹ Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 153.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹²¹ *Ibid.*, p. 143.

¹²² *Ibid.*

La distanciation critique à l'égard du parodié – qui peut s'avérer positive ou négative selon son emploi – relève de l'ironie. La parodie peut également tenir lieu d'indice de l'ironie et avoir pour cible une réalité « extratextuelle », c'est-à-dire qu'elle peut donner lieu à un questionnement d'ordre moral ou socio-politique. Dans ce cas, il s'agirait de satire parodique, la parodie se limitant à un dispositif structurel : la proposition littéraire, verbale ou visuelle prenant la forme parodique, sollicite une réflexion sociale qui dépasse le personnage, l'idée ou l'œuvre parodiée. D'après Hutcheon, lorsque « [...] les deux genres littéraires s'allient et usent pleinement du trope ironique [, il] s'agit potentiellement du point maximal de subversion [...] »¹²³. C'est précisément ce potentiel de subversion qui sera abordé dans la pratique des Fermières.

Durant leur performance *Une valse de détresse* de 2006 (fig. 5), elles marchent toutes trois fièrement sur un tapis rouge, lequel est formé de morceaux de tissus recyclés que l'on devine rapiécés par les artistes et faisant référence aux CFQ en ce qu'il représente l'une des activités du groupe : la couture. Elles s'y déplacent lentement et avec un léger déhanchement, en direction d'un podium étroit, elles s'éloignent pas à pas des spectateurs et des spectatrices. Les Fermières, avec prestance, foulent le tapis rouge, lieu symbolique où sont reçu.e.s et honoré.e.s des invité.e.s de marque, telles des stars. Une musique de fond vient ajouter à l'aspect cérémoniel de la performance et rythme leurs mouvements. Arrivée au terme de leur traversée, elles se trempent les avant-bras dans un seau rempli d'un liquide rouge carmin, montent sur le podium et pendant un bon moment, prennent des poses différentes, s'immobilisent et changent simultanément leur position pour en adopter de nouvelles. La substance rouge qui recouvre leurs avant-bras rappelle les longs gants portés lors d'événements mondains. Toute l'attention se porte ainsi sur leurs mains gluantes et rougies à l'aide desquelles les F.O. adopteront des postures excessivement stéréotypées. Elles s'inclineront vers l'avant, leurs bras ouverts au

¹²³ *Ibid.*, p. 148.

public comme pour l'inviter; parfois les bras vers le ciel semblant implorer, parfois les deux mains posées sur le cœur avec une moue vaniteuse. Éclairées d'un projecteur, elles glissent leurs mains sur leur corps grossi d'une pâte qu'elles ont préalablement insérée dans leur blouse. Visiblement, tout ce qu'elles offrent au public se résume à leur seule présence; elles ne sont qu'objets de contemplation, que corps statuaire installés sur un socle.

Cette performance, décrite partiellement, semble présenter une parodie du vedettariat. Ces femmes déployant la féminité par l'addition des caractéristiques mentionnées précédemment (minijupes, paillettes, perruques, maquillage, déhanchement, poses, etc.) incorporent un parodié, la star. Pourtant, la fatuité des Fermières, loin de connaître la célébrité, marque leur échec à incarner vraisemblablement la star. Le nom du collectif crée également une distanciation qui dévoile le simulacre et la surabondance des codes de la féminité occasionne un effet caricatural qui permet au public de constater l'attitude imitative. Enfin, certaines incongruités telles que l'enduit dans lequel elles ont trempé leurs avant-bras affirment une rupture entre la figure de la star et les F.O., indiquant qu'il s'agit d'une parodie. Toutes ces particularités agissent à la fois comme indices de l'ironie et exigent des spectateurs et des spectatrices un certain parcours réflexif.

Pendant la performance, les Fermières empoignent la pâte qui modifie les courbes de leur corps, enfouie sous leur chemisier. Elles en prélèvent peu à peu de leur poitrine et forment de petites boules qui s'empourprent au contact de leurs mains. Puis, elles les lancent vers le public, offrant en pâturage un lambeau de cet ajout déformant. La pâte évoque la chirurgie esthétique. Au regard des protubérances du buste, elle symbolise les implants mammaires. Par contre, la référence à la liposuction semble tout aussi plausible en constatant les saillies mollasses qui pendent de leur bas-ventre et qu'elles s'arrachent orgueilleusement. Les Fermières Obsédées paraissent ridiculiser cette réalité et en démontrer tout l'absurde et la violence – les boulettes qu'elles s'extirpent étant maculées d'une

substance rouge qui évoquent l'intériorité du corps. Il est ici possible de penser que les Fermières associent cette féminité aliénante idéalisée avec le monde du spectacle qui la célèbre et la médiatise.

Les performeuses proposent une revisite des rôles clichés de la féminité répandus à l'intérieur du « star system ». Qu'elles aient voulu évoquer le mannequin défilant sur le podium, la star posant pour un magazine ou l'actrice déambulant sur le tapis rouge, dans tous les cas, la figure féminine gagne en reconnaissance à condition qu'elle s'offre aux regards, passivement, sans dire mot. C'est pourquoi elles se satisfont de changer leur posture au gré du rythme de la musique et de se conformer aux conventions du spectacle. La valse, cette danse à trois temps personnifiée par les trois personnages laisse entrevoir certains signes de leur détresse, comme le titre de la performance le laisse entendre, dans leur faciès parfois tourmenté. La réflexion engendrée par cette performance dépasse les simples références au vedettariat ainsi que les repères formels et esthétiques y étant liés. En effet, il semble juste de définir cette performance comme un type de satire parodique puisqu'elle renvoie à une réalité sociale, à des questionnements moraux qui touchent l'ensemble des acteurs et des actrices d'une société investie par ces représentations sexistes. De façon suggérée, la performance s'oppose à ce monde qui promeut les stéréotypes de la féminité et de cette façon, la forme parodique s'inscrit à l'intérieur d'un encodage ironique. L'œuvre laisse libre cours à l'imagination et à la réflexion critique des spectateurs et des spectatrices sans suggérer de solution aux problèmes liés à la représentation des femmes dans la culture populaire, ni pointer du doigt les instigateurs et les instigatrices de l'idéal féminin contraignant.

Ce jeu de la féminité basculant du côté de l'amplification dramatique dans une perspective féministe s'apparente à d'autres pratiques performatives actuelles telles que Narcissister ou le collectif montréalais Women With Kitchen Appliances (WWKA). Ces dernières, lors de leurs performances musicales, s'affublent de

perruque et adoptent également un uniforme correspondant au modèle traditionnel de la ménagère des années 1950. Parfois elles portent un tablier, à d'autres moments, elles peuvent être coiffées d'un diadème et exhiber une écharpe avec l'inscription « wwka royal ». Le collectif est connu pour ses créations musicales à même le matériel de cuisine de gens qui les accueillent volontiers dans leur espace privé. Les performeuses, dans toutes les cuisines qu'elles visitent, revêtent des gants de vaisselle jaune serin qu'elles étirent et relâchent aussitôt afin de débiter leur performance musicale qu'elles poursuivront à l'aide de tout un éventail d'accessoires de cuisine. Les WWKA improvisent une musique expérimentale, stridente, inquiétante. Les ustensiles et autres instruments maintenant utilisés au même titre que des armes laissent s'échapper des bruits menaçants et des étincelles au contact de deux appareils métalliques en fonction. Les WWKA incarnent à la fois la revanche des femmes au foyer et leur aliénation totale, du fait qu'elles soient transformées en automates serviles. Maquillage excessif, uniformes et perruques, la figure hyperbolique de la féminité permet une distanciation du public à l'égard des stéréotypes personnifiés par les artistes. De l'avis de Lucie Joubert, les représentations hyperboliques créent une « distance propice à l'humour.¹²⁴ » Cela va sans dire que cette touche de comique procure un plaisir humoristique et crée un sentiment de complicité entre le public et les artistes qui assure une meilleure disposition d'esprit pour accueillir le contenu socio-politique relativement manifeste des œuvres.

4.3 De l'inconvenance

L'hyperbole et la forme parodique agissent à titre d'indices de l'ironie. Cependant, le jeu de la féminité à outrance ne suffit pas à lui seul pour annoncer l'ironie tant les stéréotypes véhiculés par la culture populaire et les médias de masse sont outrageux et extravagants. Les Fermières trouvent donc une façon bien à elles

¹²⁴ Lucie Joubert, « Humour au féminin et féminisme : où en est-on? », in *2000 ans de rire. Permanence et modernité*, acte du colloque international Grellis-Laseldi/Corhum à Besançon du 29 juin au 1^{er} juillet 2000, Presses Universitaires Franc-Comtoises, p. 385.

d'apporter des dissonances dans leur jeu des clichés de la féminité : elles désobéissent. Elles désobéissent aux règles de bienséance féminine qui se résument en grande partie au respect des préceptes de l'apparence féminine, au fait de s'offrir aux regards sur un mode relativement passif.

Dans leur ouvrage *Au rire des femmes*, Monique Houssin et Élisabeth Marsault retracent certains outils employés afin de délimiter l'espace, la gestuelle et l'apparence des femmes, les contraignant à performer une féminité obligée, réglementée, supervisée. Ce qu'elles appellent « l'idéologie du dressage¹²⁵ », particulièrement manifeste vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, consistait à élever les jeunes filles selon certains codes du savoir-vivre particulièrement stricts. Or, si l'on résume les exigences de base formulées à l'époque via plusieurs guides (dont certains réédités près d'une centaine de fois) sur lesquelles les auteures ont porté leur attention, elles consistent en une attention constante portée à son image et en une retenue et une discrétion sans faille. À titre d'exemple, voici une partie des extraits que Houssin et Marsault ont retenus du *Code mondain de la jeune fille*, paru en 1909 :

Une jeune fille n'a pas de mérite à être polie, puisque, à ne l'être pas, elle perdrait le meilleur de tout son charme. La politesse, en effet, ne consiste-t-elle pas surtout à introduire, dans ses relations avec le monde, les qualités qui paraissent les plus naturelles à la jeune fille : bienveillance, modestie, discrétion? [...] La jeune fille doit se surveiller sans cesse, régler son maintien, sa toilette, son regard, sa physionomie et son langage. Elle doit [...] se pénétrer de cette idée que le monde juge toujours et seulement d'après ce qu'il voit.¹²⁶

Bien que cet extrait date d'une centaine d'années, il semble juste de noter une certaine continuité de ces valeurs « féminines » dans nos sociétés occidentales. Or, c'est avec ces valeurs que la pratique artistique du collectif entre en contradiction. Les attributs que Les Fermières Obsédées arborent sont inesthétiques, maculés,

¹²⁵ Monique Houssin et Élisabeth Marsault, *Au rire des femmes*, France, Le temps des cerises, 1998, p. 31

¹²⁶ Comtesse De Gencé, *Code mondain de la jeune fille*, 1909, cité dans Monique Houssin et Élisabeth Marsault, *op.cit.*, p. 36-37.

déformés et déchirés; leurs perruques sont emmêlées et négligemment posées sur leur tête, leur maquillage s'altère et coule au fur et à mesure des performances, bref, ces attributs ne correspondent pas à la féminité de laquelle elles semblent se réclamer. La critique d'art Marie-Ève Charron, dans son essai « Ni polies ni jolies », souligne ce manquement aux codes de la féminité : « Les Fermières Obsédées se présentent comme les instigatrices d'une mauvaise conduite, encouragent les participantes par leurs actions à devenir de mauvaises filles, au lieu d'en faire des respectables (jolie[s], polie[s], dévouée[s], propre[s] et silencieuse[s]), comme le prônent, hors de tout doute, les CFQ.¹²⁷ » Elles contreviennent au principe d'autosurveillance continue des femmes qui, comme l'énonce Ilana Löwy, « doivent être sûres que leur mascara ne coule pas, que leur maquillage est bien en place, leurs cheveux bien coiffés, qu'elles n'ont pas le nez qui brille, des boutons sur le visage, du poil sur les jambes, des taches de sueur sous les bras.¹²⁸ » Selon Löwy, les femmes qui ne se conforment pas à ces normes de féminité vivent le rejet et le mépris, si bien que rapidement, elles versent dans l'abjection.

Les Fermières Obsédées crient, halètent, se lamentent, se salissent elles-mêmes et mutuellement, intégrant le concept de souillure à cette féminité parodiée et dépourvue de charme. Leurs uniformes crottés, non nettoyés d'une performance à une autre, tombent en déchéance au fil du temps bien qu'elles s'évertuent à les orner un peu plus chaque fois. Dans *Une valse de détresse*, alors qu'elles s'efforcent de poser gracieusement, des sons pour le moins inopinés viennent déranger l'expérience attendue du public. Flatulences et éructations répétées ne semblent nullement perturber les F.O. dans leurs actions. Au contraire, plus la performance progresse, plus elles s'enorgueillissent et s'emballent au son des enregistrements d'applaudissements sur fond musical de *Eye of The Tiger* et de l'hymne national canadien qui symbolisent et exacerbent leur fierté.

¹²⁷ Marie-Ève Charron *op. cit.*, p. 52.

¹²⁸ Ilana Löwy, *L'emprise du genre : masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La dispute, 2006, p. 117.

Une performance sans titre de 2006 illustre autrement leur malséance (fig. 6). Tout au long de cette performance, elles ont en main une serpillière trempée de liquide rouge qu'elles emploieront à divers usages et qui, au final, n'aura servi qu'à maculer le sol, le mur et le visage des performeuses. Trahissant sa fonction, l'objet ne fait que salir davantage l'environnement dans lequel se trouvent les Fermières. Aussitôt que l'une d'entre elles éclabousse le sol de peinture, elles se cramponnent toutes trois à la serpillière et se la disputent, littéralement obsédées par les salissures. Ces ménagères névrosées iront jusqu'à désencrasser de leur tête le sol qu'elles ont précédemment noirci, à quatre pattes. Les F.O., essouffées par l'intensité avec laquelle elles s'acquittent de leur corvée, s'accordent un moment de répit en s'abreuvant d'une boisson gazeuse. Vidant nonchalamment le contenu de deux litres d'un seul trait, elles crachent ici et là le liquide brunâtre et laissent s'écouler le long de leur cou l'excédent de leurs gorgées, ensuite absorbé par leur blouse. Cette inconvenance de leur conduite vis-à-vis des règles de la féminité crée un paradoxe et mène les récepteurs et les réceptrices à constater une négation, un refus, voire une volonté de déconstruction du genre performé.

L'anthropologue Mary Douglas, dans son ouvrage *De la souillure*, mentionne à ce propos : « Telle que nous la connaissons, la saleté est essentiellement désordre. [...] La saleté est une offense contre l'ordre. » Elle poursuit plus loin : « La réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être et du non-être [...] »¹²⁹. Suivant le constat de Douglas, les F.O. mettent de l'avant une offense à la féminité telle que réglementée par la société. Dévoilant un « non-être » féminin, malgré le fait qu'elles demeurent des sujets « femmes », elles s'ingénient à révéler aux spectateurs et aux spectatrices que la féminité n'a rien de réel ou de naturel, que le genre est performatif, et qu'il se trouve défini par les discours dominants du spectacle médiatique. Or, cette conception de la souillure s'apparente au concept d'abject élaboré par Kristeva lequel consisterait en une manifestation de la fragilité de l'être. En fait, l'abject siège où les frontières de l'assujettissement sont

¹²⁹ Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, p. 27.

franchies ou du moins, lorsqu'elles se trouvent remises en question. Les Fermières, en subvertissant la féminité, refusent de s'identifier aux conventions sociales qui prédéterminent les genres. Elles les reproduisent autrement, de façon à les corrompre. De ce fait, les F.O. outrepassent les normes de genre et adoptent une identité intermédiaire, abjecte. Julia Kristeva le spécifie : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles.¹³⁰ » Faisant fi des lois, cette identité incertaine provoquerait chez le public un affect : l'abjection. L'abjection sentie par l'observateur ou l'observatrice, qui voit en cet Autre son alter ego, consiste en une défense face à cet état vacillant entre l'être et le non-être, considéré comme une menace à sa propre identité, à l'ordre qui définit les genres selon une pensée binaire. Cette répulsion protectrice ressentie par le sujet « [l']écarte et [le] détourne de la souillure [...]»¹³¹.

Tel que défini par Kristeva, « L'abject [...] n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier.¹³² » Les F.O. (se) jouent (de) la féminité, elles en exploitent les interdits, les limites, les contraintes pour en questionner la nature, l'authenticité et l'importance. Sans être du côté de la laideur, les Fermières ne se veulent visiblement pas jolies. Elles mettent de l'avant un modèle offensant la féminité généralement célébrée, elles détournent le « *male gaze* » responsable du mythe de la féminité évacuant ainsi la désirabilité exigée. Infiltrant l'espace social en se produisant autant à l'intérieur d'institutions artistiques que dans des lieux étrangers aux espaces traditionnels de l'art – rejoignant ainsi un public diversifié, incluant les non-initiés –, elles s'imposent sur la scène publique en ne se pliant qu'à leurs propres règles. Les Fermières Obsédées s'échappent de l'espace privé pour investir l'espace public et contreviennent également à l'injonction de la discrétion. Festives et *trash*, Les Fermières Obsédées s'autocélèbrent, destituant les modèles

¹³⁰ Julia Kristeva, « Approche de l'abjection », in *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 10.

¹³² *Ibid.*, p. 23.

traditionnels de la féminité. Elles se donnent en spectacle non pas en tant qu'objet du désir masculin hétérosexuel, mais plutôt comme « corps grotesques¹³³ » c'est-à-dire « [...] des corps difformes, changeants et sécrétant des fluides, qui se dissocient des corps lisses, symétriques et statiques du régime classique.¹³⁴ » Il semble donc pertinent de faire un parallèle avec la pratique de Kiki Smith qui expose des corps en position de fragilité d'où s'échappent divers fluides corporels. D'ailleurs, les F.O. témoignent de cette inspiration : « On est inspiré autant par le punk-rock ou la musique de Cobra Killer et Nina Hagen que par les artistes visuels Kiki Smith, Marcelle Ferron et Geneviève Cadieux. Elles ont montré des corps de femmes, pour faire surgir un discours universel et humaniste.¹³⁵ » Les personnages grandeur nature de Smith semblent malades et leur corps paraît sur le point de rendre un dernier souffle. Une humanité se dégage de ces corps et par elle, le public reconnaît sa propre vulnérabilité. Quoique les Fermières n'exploitent pas les thématiques de la mort et de la maladie comme le fait Kiki Smith, leur travail de l'abject interpelle de façon similaire les spectateurs et les spectatrices dans la mesure où « Les distinctions de genre font partie intégrante de ce qui "humanise" les individus dans la culture d'aujourd'hui.¹³⁶ » De ces corps désirés et dociles que les performeuses parodient, elles en dégagent une discipline de type militaire, un entraînement répétitif qui contrôle la mécanique du corps et qui l'assujettit en déterminant à quelles catégories de sujets il appartient. Charron le soulignait en affirmant que les F.O. s'intéressent « à dévoiler les mécanismes avec lesquels la société "régente" les corps [...] »¹³⁷. Ce dressage, elles l'illustrent ironiquement, parfois sur fond de musique militaire cadencant leurs pas, gestuelle synchronisée, répétée, amplifiée et aliénante.

¹³³ Marie-Ève Charron, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Les Fermières Obsédées dans Catherine Lalonde, « Ambivalences féministes », *Le Devoir*, 3 mars 2012, [En ligne], <<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/344199/filiation-au-coin-du-feminisme>>. Consulté le 15 décembre 2012.

¹³⁶ Judith Butler, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁷ Marie-Ève Charron, *op. cit.*, p. 49.

4.4 L'ironie et la performance d'une féminité subvertie

Carnaval (2008) démontre la façon dont elles se mettent elles-mêmes en scène voire s'imposent dans le spectacle social afin d'y participer, de le dénoncer, et de le transformer à la fois. Les Fermières Obsédées surprennent les passants de l'avenue Mont-Royal par un cortège réunissant orchestre et enfants à la peau foncée transportant une plateforme sur laquelle se trouve une énorme masse compacte brune, dont la signification ambiguë peut à la fois connoter la scatologie ou encore représenter une immense pâte de cacao. Après s'être soumises à une brève séance de barbouillage où une assistante, à l'aide d'un large pinceau, leur a taché le pourtour de la bouche, les dents et une partie du visage de cette pâte brune, elles saluent la foule de leur décapotable blanche, en tête de la parade (fig. 7). Suscitant l'intérêt, ou du moins, captivant l'attention des spectateurs et des spectatrices, Les Fermières Obsédées donnent le ton au regard se posant sur elles. Celui-ci ne jouit plus de son habituelle autorité due à son rôle de surveillance puisque les F.O., profanant la féminité, s'en moquent et le bravent. Plus encore, elles s'imposent tel un nouvel idéal du seul fait qu'elles recourent à « trois caméramans [qui] captent le moindre de leurs gestes comme d'inévitables paparazzi.¹³⁸ » Guidé par une atmosphère festive, et en reconnaissant la forme, le public se laisse entraîner au carnaval, gage d'amusement caractéristique de notre société humoristique¹³⁹. Toutefois, l'étrangeté des sujets représentés vient troubler ce « pur » divertissement, incommodant l'expérience usuelle du carnaval. Dès lors, des questionnements surgissent; l'esprit du public s'est fait prendre au piège par l'événement, il est maintenant interpellé et la mascarade du genre est bientôt dévoilée.

En tête de la parade, la décapotable blanche où se trouvent les F.O. fait office de char allégorique que l'Office québécois de la langue française définit ainsi : « Habituellement, les chars allégoriques représentent une thématique de fête

¹³⁸ Patrice Loubier, « La fête fortuite », *Esse*, no 67 (automne 2009), p. 32.

¹³⁹ Voir Gilles Lipovetsky, « La société humoristique », *L'ère du vide essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 153-193.

et sont décorés d'éléments symboliques (personnages allégoriques ou historiques, animaux mythiques, représentations légendaires, etc.).¹⁴⁰ » « S'exhibant dans leur "uniforme" féminin à outrance [...]»¹⁴¹, les F.O. s'imposent en tant que symboles de la féminité « comme des reines, des duchesses ou des stars [...]»¹⁴². La fête se déroule donc autour des personnages des Fermières qui, saluant triomphalement les passant.e.s, savourent ce moment de gloire. Le public remarque ensuite certaines incongruités qui nous apparaissent des indices de l'ironie. La tenue des performeuses en contient à elle seule plusieurs. D'abord, c'est dans la démesure qu'elles arborent les attributs de la féminité. Puis, le fait que leur uniforme soit souillé, taché, encrassé, que leur maquillage soit défait par cette matière brune et que les perruques soient emmêlées, vient ajouter à la discordance entre ces excès, ces salissures et leur personnification de « Miss ». L'historien de l'art Patrice Loubier constate cette dégradation de la féminité des F.O. qui « jouent les femmes fatales mais arborent des costumes maculés et, tout au long du défilé, se tachent le visage et les lèvres [...] »¹⁴³. Cette discordance – amplifiée par le contraste entre les salissures brunâtres et la voiture ainsi que les drapeaux d'un blanc immaculé – suggère la négation du féminin, ainsi que son caractère performatif. Fraser précise que : « Les performances des Fermières obsédées sont connues pour renverser les clichés de la féminité, pour transformer les apparences en mascarade et tourner le spectacle en dérision¹⁴⁴ », et c'est exactement ce qu'elles font avec *Carnaval*. Elles tournent en dérision les clichés féminins à l'instar des *Miss* de ce monde, saluant la foule telles des mascottes se complaisant dans leur rôle d'objet se donnant à voir pour le plaisir du public. Ici, la mascarade divulgue le caractère construit et fictif de la féminité, ceci concordant avec ce que Butler présente comme pratiques parodiques.

¹⁴⁰ Office québécois de la langue française, « Les mots du carnaval », [En ligne], <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/terminologie_carnaval/char.html>. Consulté le 20 avril 2011.

¹⁴¹ Marie Fraser, « Que la fête commence. Processions, parades et autres formes de célébrations collectives en art actuel », *Esse*, no 67 (Automne 2009), p. 26.

¹⁴² Thérèse St-Gelais, « La rue comme espace public de subversion », in *Œuvres à la rue. Pratiques et discours émergents en art public*, sous la dir. de Annie Gérin, Yves Bergeron et al., Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, 2010, p. 78.

¹⁴³ Patrice Loubier, *loc. cit.*, p. 32.

¹⁴⁴ Marie Fraser, *loc. cit.*, p. 26.

Toutefois, contrairement aux *drags* (que Butler donne en exemple lorsqu'elle aborde les pratiques parodiques du genre), susceptibles de laisser croire au public qu'ils reproduisent ou du moins s'inspirent d'une féminité « vraie », c'est-à-dire propre aux femmes, Les Fermières Obsédées exhibent une féminité non liée au sujet femme, une féminité totalement performée.

Ambassadrices de la non-féminité, les Fermières mettent donc de l'avant la mascarade du genre. Malgré l'impression de désordre et de chaos, leurs performances sont élaborées au moyen d'une structure narrative apparente. En regard de la simultanéité des actes, des gestes et par la répétition de certaines formules gestuelles, il est évident qu'elles n'improvisent pas. Par conséquent, les performances amènent le public à chercher un sens sous-jacent, à réfléchir à partir de ce que les Fermières lui présentent. En incarnant ces stéréotypes largement médiatisés tout en laissant apparent le jeu de la performance par l'hyperbole, la distanciation parodique et leur inconvenance, elles témoignent de l'artifice de la féminité. Elles témoignent des obligations qui y sont reliées, dont l'importance à accorder aux apparences, qui rendent la femme toujours accessible au regard d'autrui, tout particulièrement au regard masculin hétérosexuel. Selon Butler, « la prolifération parodique des identités empêche que la culture hégémonique ainsi que ses détracteurs et détractrices invoquent des identités naturalisées ou essentielles.¹⁴⁵» Les Fermières Obsédées imposent sur la scène publique une féminité profanée. Thérèse St-Gelais porte à l'attention cette tendance qu'ont ces artistes à interroger l'essentialité du genre :

S'appuyant sur une déchéance en continu, emblématique de la démarche des Fermières, et dans un contexte où le caractère éphémère de l'intervention est générateur d'interrogations, cette parade, voire l'ensemble des performances des Fermières, ouvre l'imaginaire vers de possibles transgressions, lesquelles remettent constamment en cause la nature à la fois floue et circonscrite de la féminité.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁴⁶ Thérèse St-Gelais, « La rue comme espace public de subversion », *op. cit.*, p. 81.

Cette pratique parodique de la féminité démasque le caractère factice du genre prétendument naturel et tend à lézarder l'idéal féminin dans l'attente d'une cassure prochaine de l'impératif du genre. En ce sens, cette chute de la féminité rapproche la pratique des F.O. des théories du féminisme radical qui aspirent à éliminer les genres puisqu'ils produisent les sexes et que cette différenciation crée de l'oppression. Si ces performeuses, à partir de leur identité « femmes », semblent revendiquer une non-féminité, c'est peut-être que leur pratique entame un processus de table rase.

La performance d'une féminité à outrance correspond aux pratiques parodiques du genre définies par Butler. En effet, les Fermières Obsédées proposent ce que l'auteure mentionne dans *Trouble dans le genre*, c'est-à-dire « des présentations hyperboliques du "naturel" qui, dans leur exagération même, [...] révèlent le statut fondamentalement fantasmatique [du genre]¹⁴⁷ ». La philosophe, en abordant ce qu'elle nomme la « capacité d'agir », fait cette précision :

Si l'on comprend vraiment l'identité comme une *pratique*, de surcroît signifiante, on en vient à concevoir les sujets culturellement intelligibles comme les effets d'un discours comportant des règles et qui s'insère dans les actes signifiants, courants et ordinaires, de la vie linguistique. [...] Les règles [...] sont en partie structurées par les matrices de la hiérarchie de genre et de l'hétérosexualité obligatoire, et opèrent par la *répétition*.¹⁴⁸

En se réappropriant nombre de stéréotypes ainsi que toute une imagerie populaire de la féminité, les Fermières les resignifient autrement; ces personnages aliénés par leur obsession de la célébrité, au travers de leurs mimiques d'hystériques, tiennent néanmoins à brandir le poing. Comme le soulevait Hélène Matte, « elles-mêmes se transforment en objet médiatique et en machines productrices d'images.¹⁴⁹ » Elles brisent le processus de répétition et détournent les modèles dominants ambiants de la féminité pour offrir au public une version souillée de ce fétiche médiatique

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 273.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 270-271.

¹⁴⁹ Hélène Matte, *loc. cit.*, p. 70.

habituel. Leurs mises en scène, aux yeux du public, semblent tourner systématiquement à la catastrophe et c'est ce qui provoque le rire. Cependant, les personnages assument malgré tout leur succès, sans en percevoir les déroutes.

Toujours selon Butler :

Les pratiques parodiques peuvent servir à mobiliser et consolider à nouveau la distinction même entre une configuration de genre privilégiée et naturalisée, et une autre apparemment dérivée, fantasmatique et mimétique – une copie ratée, si l'on peut dire. [...] Mais le fait de ne pas arriver à devenir « réel » et à incarner le « naturel » est [...] constitutif de tous les accomplissements du genre pour la bonne raison que ces lieux ontologiques sont fondamentalement inhabitables. Par conséquent, il y a un rire subversif dans l'effet de pastiche produit par des pratiques parodiques, faisant de l'original, l'authentique et du réel eux-mêmes des effets.¹⁵⁰

Jacques Rancière partage une conception semblable du « réel » : « Il n'y a pas de réel en soi [...] Le réel est toujours l'objet d'une fiction [...] ». Il poursuit : « La fiction artistique comme l'action politique creusent ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. Le travail de la politique qui invente des sujets nouveaux et introduit des objets nouveaux et une autre perception des données communes est aussi un travail fictionnel.¹⁵¹ » Or, c'est précisément ce que la pratique des F.O. tend à produire : elles exploitent les failles de cette soi-disant « nature féminine » pour l'exhiber comme le produit d'une médiatisation, une fiction. Ainsi, la stratégie ironique comme militance féministe agirait en subvertissant les identités normatives, notamment liées à la féminité ainsi que toutes les exigences identitaires qu'elle prescrit.

¹⁵⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 272-273.

¹⁵¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 83-84.

CHAPITRE V

JESUS HAD A SISTER PRODUCTIONS : PILULES, IDENTITÉS, IRONIE

Dana Wyse, originaire de l'Ouest canadien, vit et travaille en France où est installée la société pharmaceutique lui servant à la fois de pseudonyme : Jesus Had A Sister Productions. Peu connue au sein du monde de l'art contemporain, les critiques et les théoricien.ne.s de l'art abordent rarement sa pratique (et le cas échéant, ne la mentionnent bien souvent qu'au passage¹⁵²). Toutefois, Dana Wyse prend en charge la diffusion de discours portant sur ses œuvres avec deux ouvrages en faisant la promotion, écrits en collaboration avec la critique d'art Élisabeth Lebovici. Ceux-ci, prenant la forme de catalogues d'exposition et comprenant diverses interventions de Wyse, sont parsemés de canulars de toutes sortes qui mythifient la figure de l'artiste en jouant d'autofiction, si bien qu'il est impossible de distinguer le leurre de la réalité. Or, cette notion de leurre qui, selon Joanne Lalonde, interrogerait la « frontière entre réalité et mensonge, sans être un canular complet, ni un faux ouvertement démasqué¹⁵³ » occupe une place prépondérante dans l'ensemble de la production artistique de Dana Wyse. De plus, elle convient à la forme ironique dans la mesure où l'énoncé initial consiste précisément en un leurre. Évoquant le doute, l'indécidabilité de l'objet et du discours rapporté par celui-ci entraîne l'exercice réflexif suivant.

¹⁵² Je fais notamment référence ici à Paul Ardenne qui mentionne très brièvement la pratique de Wyse dans deux articles différents (« L'art-vie, oui. Mais sous condition qu'il soit paléolithique », *Inter Art Actuel*, no 85 (2003), p. 32-33 et « L'argent : Le Plateau », *Art Press*, no 348 (sept. 2008), p. 85-86.) ainsi qu'au catalogue d'exposition *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art* qui présente deux images de ses pilules et lui consacre un paragraphe, mais n'inclut pas Dana Wyse à la section biographies d'artistes.

¹⁵³ Joanne Lalonde, « Projections pour une mécréante », in *L'indécidable*, sous la dir. de Thérèse St-Gelais, Montréal, Éditions Esse, p. 102.

5.1 L'indécidabilité. Quand les frontières entre l'art et la vie se brouillent

Avec la série *Pills & Remedies*, qui consiste en plus d'une centaine de cachets, gélules et médicaments de toutes sortes, Dana Wyse exploite le potentiel ironique d'appel à l'intellection, à la réflexion critique. Les produits qu'elle met au point depuis 1996, et qui demeurent à ce jour plus largement distribués sur le marché européen qu'américain, proposent diverses solutions miracles quant à des « problèmes » ou désordres notamment d'ordre identitaire. Leur emballage composé de formules dignes de réclames met de l'avant non seulement la pression consumériste exercée par nos sociétés occidentales sur l'individu, mais également leurs injonctions implicites prescrivant l'être : *Be White Immediately* (1997), *Be Instantly Seductive and Alluring* (1998), *Guarantee the Heterosexuality of Your Child* (1997) (fig. 8). Absorbés par le corps, ces remèdes participeraient d'une incorporation des normes idéales. Les pilules, seringues, poudres et autres instruments de transformation insérés dans un sachet de cellophane, donc laissés apparents, s'accompagnent d'une image et d'une formule de type slogan. Le sens rattaché à ces premiers signifiants est celui d'un médicament qui, par exemple, assurerait l'hétérosexualité de l'enfant à naître. Par son improbabilité, le produit sème le doute chez le consommateur ou la consommatrice.

Un examen plus approfondi de l'objet s'impose; au verso, un texte en vante les bienfaits :

Chez JHAS Productions, nous pensons que la vie ne doit pas être un jeu de hasard. Nous pensons qu'il importe d'être prévoyant, afin d'assurer le meilleur avenir à son enfant. Nous comprenons les parents qui s'inquiètent. Pourquoi attendre avec angoisse que votre enfant ait dix-huit ans et vous dise : « Papa, je crois qu'il y a quelque chose que tu dois savoir... » ? Une pilule prise par la mère durant sa grossesse assurera une sexualité saine à votre bébé. Repos garanti.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Maud Benayoun et Agnès Vannouvong, « Dana Wyse : les dix ans de Jesus Had A Sister Productions », *Art Press*, no 359 (décembre 2006), p. 47-48.

Mais l'ambiguïté persiste. Cette allégation s'apparente aux discours homophobes et conservateurs considérant que l'homosexualité relève du pathologique. Tout comme l'amniocentèse, mais cette fois-ci sans test, ce produit offre à la mère de médicaliser sa maternité afin d'assurer la « normalité » de son enfant. Or, l'extrémisme de cette proposition annonce l'ironie et cette aberration de l'énoncé initial dévoilée par la forme hyperbolique agit précisément, tel que cela a été avancé précédemment, comme un retournement de l'arme à l'endroit de l'agresseur. La stratégie ironique matérialise ici le désir normatif des idéologies conservatrices et réactionnaires.

Hors des conventions du monde de l'art, ces objets confectionnés par la JHAS Productions engagent un questionnement autant au sujet du statut de l'œuvre que de l'artiste. L'objet, qui est à la fois œuvre d'art, marchandise et médicament, marque un rapprochement entre l'art et la vie qui solliciterait une réflexion critique chez les récepteurs et les réceptrices en lien avec des thématiques plus près de leurs préoccupations et de leur vie au quotidien. Cette ambiguïté, quant au statut de l'objet, proposerait une nouvelle avenue pour l'art engagé. Marie Fraser mentionne cette particularité de l'art actuel en se référant au concept d'indécidabilité de Jacques Rancière : « Il n'y aurait plus de distinction perceptible entre l'art et les réalités dans lesquelles nous vivons, le monde de la marchandise et de la consommation, l'usage courant des objets et du spectacle, et la " seule subversion restante est alors de jouer sur cette indécidabilité ".¹⁵⁵ » Dans le même ordre d'idées, la stratégie ironique permet également au public de bénéficier d'une réflexion dégagée de contraintes en ce sens qu'aucune Vérité ou message précis ne doivent être saisis dans l'expérience de l'œuvre. L'indécidabilité caractéristique des œuvres de Dana Wyse semble donc relever de la figure ironique et permet au public de développer une réflexion de façon indépendante.

La stratégie d'infiltration s'additionne à celle de l'ironie et ainsi, tend à mettre en relation l'œuvre d'art avec un public plus vaste et à établir un contact avec des

¹⁵⁵ Marie Fraser, « Aux bords de l'art », in *L'indécidable*, sous la dir. de Thérèse St-Gelais, Éditions Esse, 2008, p. 25.

non-initié.e.s du monde de l'art contemporain. Parfois exposés en galeries, les cachets de Jesus Had A Sister Productions sont vendus au prix modique de dix dollars et distribués à l'intérieur des institutions artistiques comme les librairies et les boutiques des musées. Ils intègrent également l'espace du quotidien en s'offrant sur le Web, dans diverses boutiques (de vêtements ou de farces et attrapes) ainsi que dans quelques supermarchés aux États-Unis. De plus, l'artiste raconte (simple fantasme ou réalité? Allez savoir!) que deux psychiatres à Paris « essaient de faire en sorte que le gouvernement accepte de rembourser certaines pilules sur ordonnance. Je les ai rencontrés plusieurs fois. Ils sont très sérieux. Ils sont fascinés non pas tant par l'effet placebo, que par le fait que ce que l'on pense, c'est ce que l'on est [...]»¹⁵⁶. Il semble peu probable toutefois que ses pilules réussissent à infiltrer le domaine pharmaceutique comme le système marchand bien que le processus semble déjà entamé alors que la revue *Le Moniteur des Pharmacies* lui consacre quelques pages dans un numéro de 2005.

Cette intrusion dans les espaces non traditionnels de l'art se différencie d'autres pratiques engagées utilisant également la stratégie de l'infiltration telle que celle des Guerrilla Girls. Plus insidieusement, Dana Wyse n'affiche pas en tant que tel son appartenance à des causes politiques. Ceux et celles qui font l'acquisition de ces œuvres/marchandises sont amené.e.s à faire leur propre cheminement réflexif à partir des thèmes et des contradictions soulevés par celles-ci. Par l'affichage sauvage qui dénonce le sexisme des institutions, les GG s'identifient à un mouvement social et servent une cause qui consiste en une meilleure représentativité des femmes artistes et des artistes de couleurs dans le monde de l'art. Pour sa part, Wyse intègre directement le système capitaliste afin d'en dévoiler la violence normative, sans tenir de discours accusateur. Elle met en scène le sujet amateur et consommateur d'art qui se révèle tantôt opprimé, tantôt oppresseur, plutôt que de cibler directement certains individus qui participent d'une discrimination sexiste et raciste. Ses œuvres brouillent les frontières entre la sphère publique et la

¹⁵⁶ Dana Wyse, *How to Turn Your Addiction to Prescription Drugs into a Successful Art Career*, Paris, Éditions du Regard, 2008, p. 304.

sphère privée, entre l'art et la vie. Ainsi le public bénéficie d'un contact plus intime avec l'œuvre.

En plus de s'insérer à même les discours dominants, ces œuvres/marchandises – tout comme les livres jouant sur le mythe de l'artiste dont Wyse ne manque pas de faire la promotion lors des entrevues qu'elle accorde – infiltrent une partie des réseaux par lesquels ils s'imposent : le système marchand. Cette proximité entre l'œuvre et la société de consommation, mais également les références aux pratiques privées, marque une filiation de Wyse avec le pop art. En ce sens, sa pratique s'apparente à celle de Claes Oldenburg par exemple. Mais cette réutilisation des objets du quotidien qu'elle remanie de façon ludique permet aussi un rapprochement entre son travail et celui du collectif General Idea. Ce collectif a également fait usage du médicament dans sa production artistique, employé de façon à créer un effet dramatique chez le public. Il en a modifié le format faisant ainsi que des cachets géants s'imposent dans l'espace comme ils s'imposent dans la vie de plusieurs, notamment des personnes atteintes du VIH comme le rappelle le titre *One Year of AZT* (1991). General Idea a d'ailleurs intégré les médias et la culture *mainstream* par la publication du *FILE Magazine* – une parodie du populaire *LIFE Magazine* – que l'ont pouvait acheter à la boutique du *1984 Miss General Idea Pavilion* (1980). Ainsi, Wyse partage certaines préoccupations avec le trio General Idea dont la place qu'occupent les stéréotypes dans les discours dominants, l'hétéronormativité ainsi que la médicalisation des corps.

5.2 · Incorporation des normes. Le bio-politique

Comme l'œuvre *Guarantee the Heterosexuality of Your Child* le démontre, les identités hors normes s'avèrent parfois considérées d'un point de vue pathologique. Dans certains cas, les instances médicales s'imposent dans toute l'autorité leur étant conférée et prescrivent certains traitements afin de soigner et de corriger certaines « déficiences » du corps ou du comportement. Ce type

d'intervention relèverait à notre avis de ce que Foucault appelle le bio-politique. C'est-à-dire, ces différentes techniques de contrôle des corps et plus largement, de la vie. Or, ces techniques relèvent à la fois d'une discipline des corps (sur le plan individuel) et d'un contrôle du corps social, tant dans les règles institutionnelles qui déterminent les espaces attribués aux uns et aux autres, que dans la régulation démographique. À titre d'exemple, la façon de s'habiller, de parler, de marcher et de se mouvoir, apparaissent comme des signes de l'identification de genre que les individus doivent adopter afin de s'accorder au genre leur étant attribué, de s'ajuster aux normes sociales prédéfinies et d'être socialement acceptés. Le champ d'action de ces techniques de contrôle est omniprésent, ce qui explique que la médecine est ici envisagée comme une stratégie bio-politique parmi une multitude d'autres tactiques.

Au sujet de la médicalisation des individus et de l'existence, Michel Foucault souligne que la pensée médicale, qui consiste en « une façon de percevoir les choses qui s'organisent autour de la norme, c'est-à-dire qui essaie de partager ce qui est normal de ce qui est anormal », parasite les rapports entre les individus et « cherche à se donner des moyens de correction [...] des moyens de transformation de l'individu.¹⁵⁷ » Il soutient que l'importance croissante de la pensée médicale est liée au développement du capitalisme et assurerait une surveillance concrète sur tous les individus considérés en fonction de leur normalité. Ainsi les relations de pouvoir sont multiples et complexes : « Il n'y a donc pas un foyer unique d'où sortiraient comme par émanation toutes ces relations de pouvoir, mais un enchevêtrement de relation de pouvoir [...] ¹⁵⁸ ». Conséquemment, chacun serait à la fois « perçu par l'œil du pouvoir ¹⁵⁹ » et potentiellement porteur de ce regard oppressant et normatif. Le corps de l'individu tout comme le corps social se trouvent pris en charge par de multiples relations de pouvoir qui dépassent les seules institutions et industries, mais qui en sont néanmoins tributaires.

¹⁵⁷ Michel Foucault, « Le pouvoir, une bête magnifique », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, sous la dir. de Daniel Defret et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, p. 374.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 379.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 374.

Dans le même esprit, la philosophe féministe Judith Butler relève que le fait de ne pas convenir à ces injonctions sociales du genre, de troubler les normes, peut susciter une violence gratuite et démesurée. Elle porte à l'attention quelques exemples dont celui d'un adolescent américain qui déambulait dans la ville avec une démarche « féminine », posture qui « dérangeait », jusqu'au jour où quelques jeunes hommes ont contrecarré son chemin, l'obligeant à arrêter sa démarche, l'ont battu et tué en le jetant du haut d'un pont¹⁶⁰. Un autre exemple qu'elle mentionne est celui de Brenda qui, « Bien que dépourvue de pénis, [...] aimait se tenir debout pour uriner. Elle a d'ailleurs été surprise un jour dans cette position à l'école et les autres filles ont menacé de la " tuer " si elle continuait.¹⁶¹ »

En un sens, Dana Wyse exploite des sujets comme la peur de la différence et le désir de conformisme. Ces deux exemples que Butler donne des multiples axes de la surveillance et du pouvoir de discipliner les corps qu'est la bio-politique aident à comprendre comment Wyse réussit à toucher cette problématique au moyen de sa pratique artistique. Bien que ses pilules ne nécessitent pas de prescription du médecin, elles mettent également l'accent sur la présence grandissante des médicaments dans nos sociétés occidentales, notamment en France, phénomène que l'anthropologue Sylvie Fainzang remarque également : « Le médicament est au centre des préoccupations actuelles des pouvoirs publics et des professionnels de la santé, tant il est admis que sa consommation est abondante, voire excessive.¹⁶² »

En vente libre, ces gélules brisent le traditionnel lien d'autorité médecin/patient, spécialiste/amateur. L'inscription « Jesus Had A Sister Productions » au dos des emballages, agit à titre d'indice de l'ironie et donne lieu à une réflexion autour de rapports de pouvoir différents que ceux mentionnés ci-

¹⁶⁰ Judith Butler dans Paule Zajdermann, *op. cit.*

¹⁶¹ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 78.

¹⁶² Sylvie Fainzang, « Médicament. Anthropologie du médicament », in *Dictionnaire du corps* sous la dir. de Michela Marzano, coll. Quadrige, Paris, PUF, 2007, p. 573.

dessus. En effet, cette signature insiste sur le fils de Dieu et l'Église qu'il représente en tant qu'institution déterminant de façon autoritaire les normes à suivre. De plus, cette signature laisse entendre que le système capitaliste produit certaines normes, voire des identités « naturalisées » ou du moins, idéalisées. Alléguant l'existence d'une sœur de Jésus qui serait responsable de l'entreprise, l'artiste s'octroie le statut d'une autorité divine, qui, par cette médicalisation, exaucerait les volontés du consommateur ou de la consommatrice; le fétichisme de la marchandise se substituant ici à la prière. Cette étrange combinaison du divin, du médical et de la marchandisation crée un paradoxe que le spectateur tentera de résoudre afin de « rétablir une cohérence compromise¹⁶³ ».

La socialisation des individus et les traces que celle-ci laisse sur l'identité, de même que le comportement et les aptitudes que développeront les personnes illustrent cet entrecroisement des relations de pouvoir et leurs visées normatives. Chez l'enfant, les jouets, par exemple, agissent à titre de canal par lequel une foule de normes et d'attentes sociales imprègnent son imaginaire et influencent son développement, comme le soulevait Colette Guillaumin dans « Le corps construit ». La plupart d'entre eux déploient les stéréotypes de genres dans ce qu'ils ont de plus cliché. Pensons simplement aux jouets pour fillettes : trousse de maquillages, cuisinettes, maisons de barbies et bébés à cajoler... le tout massivement disponible sur le marché en couleur rose. L'industrie, qui crée ces jouets à partir des normes ainsi maintenues, assure la reproduction de ces normes de genre en les distribuant aux différents commerces et en les publicisant. De plus, les parents qui achètent ces jouets et qui les offrent à leurs enfants contribuent eux aussi à ce processus de répétition et de perpétuation des normes et des stéréotypes. En étudiant le cas troublant et malheureux de David Reimer, Butler aborde l'importance qu'on accorde aux jouets dans l'identification du genre des enfants, mais qui, tout compte fait, ne constituent qu'une facette des discours normatifs portés à leur endroit. Dès huit mois, ce dernier perdit son pénis suite à une chirurgie ratée. Pour pallier ce

¹⁶³ Danielle Forêt, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 33, no 1 (2001), p. 44.

« problème », les parents consultèrent un médecin spécialisé dans l'identification de genre qui les convaincra d'élever l'enfant en tant que fille et suivra son développement de façon assidue et intrusive, voire harcelante et violente. Suite à la demande de l'enfant (Brenda) en détresse psychologique, les parents interrompirent ces consultations et l'accompagnèrent à l'âge de quatorze ans dans de nouvelles procédures hormono-chirurgicales afin qu'elle devienne David Reimer. Butler écrit :

Brenda dit « je n'aimais pas [...] les jouets qu'on me donnait », et elle parle ici comme si elle savait que le fait de ne pas les aimer peut constituer une preuve. Il semble raisonnable de penser que la raison pour laquelle Brenda peut comprendre son attitude envers les jouets comme une preuve de sa dysphorie de genre [...] est qu'elle n'a cessé d'être sollicitée par ceux qui utilisent tout ce qu'elle dit de son expérience comme la preuve de son appartenance à tel ou tel genre.¹⁶⁴

Ces attentes – une fillette doit préférer tel type de jouets *contrairement* aux préférences d'un garçon – constituent à elles seules une part des discours normatifs, et de la surveillance continue, motivée par l'importance accordée au fait que l'enfant se conduise de façon à correspondre aux prescriptions sociales. Or, il semble que Dana Wyse s'en inspire pour créer ses séries « Grow Up to be Gay Play Kit for Girls » (2000) et « Grow Up to be Gay Play Kit for Boys » (2000). Ces œuvres suggèrent une corrélation directe entre l'identité lesbienne ou gay et certains types de jouets d'enfants. Dans cette logique, le garçon qui joue à la poupée développerait des comportements féminins et, par le fait même, son homosexualité. Ce genre de discours, tenus également par certains regroupements catholiques ultra conservateurs, affirme que l'homosexualité relève d'un « désordre » du comportement. Dans le cas où un enfant ne se conforme pas aux activités destinées à « son genre » (censé confirmer le sexe anatomique et inversement), un « désordre » de l'identité apparaîtrait et du coup, déstabiliserait le développement « normal » de son hétérosexualité. Cette hypothèse tient pour acquis les clichés selon lesquels les goûts et aptitudes ne sont pas acquis, mais innés et dépendent du sexe anatomique.

¹⁶⁴ Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit, p. 88.

Le *Hairdresser* de Dana Wyse (fig. 9) fait partie de la série destinée aux garçons qui comprend *Nurse*, *Gourmet Chef*, *Waiter*, *Fashion Designer*, *Airline Steward*, etc. Dans ces séries, elle inverse les genres qui sont supposés identifier ces populaires jeux d'enfants – Wyse n'invente rien, mais récupère des éléments déjà existants et opère simplement un déplacement. La forte connotation des objets qui constituent ces jouets accentue l'impression d'inversion et ces jouets paraissent inadéquats. Ainsi la série destinée aux fillettes (*Army Sergeant*, *Police Woman*, *Professional Athlete*, etc.) contient fusil, marteau et grenade, autant d'objets fortement connotés qui représentent l'agressivité, la force, le courage et qui sont liés à des postes de notoriété et de pouvoir représentant la virilité. Par ce déplacement, l'artiste met à mal toute la symbolique reliée à ces objets. Avec ces jouets, elle transforme l'inquiétude des parents au sujet de l'orientation sexuelle de leur enfant lorsqu'il prend plaisir avec un jeu destiné au sexe opposé, en un désir, une nouvelle attente, une nouvelle norme.

5.3 « J'achète donc je suis¹⁶⁵ ». Le fétichisme de la marchandise

Les œuvres/marchandises de Dana Wyse s'offrent aux destinataires en leur promettant de correspondre aux normes, de corriger ou d'ajuster leur identité selon leur désir, ce qui leur garantira bien-être et bonheur. *Be Straight Instantly* (1998) (fig. 10), illustre bien cette idée. Il consiste, de la même façon qu'un timbre antitabagique, en un timbre « déshomosexuelisant » prenant la forme d'un diachylon. L'image qui accompagne le slogan est tirée d'une imagerie publicitaire typique des années 1950 et 1960. Elle présente une petite famille s'amusant au salon, le garçon costumé en cowboy, à cheval sur le dos de son père, dégainant son fusil pour, on l'imagine, abattre l'Indien incarné par la mère coiffée d'une couronne de plumes. Cet engouement, cette fascination, voire cette nostalgie que l'on constate aujourd'hui pour l'avènement de la société de consommation des années 1950 et 1960 et l'idéologie conservatrice manifeste dans l'imagerie publicitaire de

¹⁶⁵ Ce titre fait référence à l'œuvre de Barbara Kruger, *Sans titre (I Shop Therefore I Am)*, 1987.

l'époque – pensons notamment au succès dont jouit la populaire série télévisée *Mad Men* – Wyse l'exploite à des fins subversives en réintégrant ces images à l'intérieur d'une nouvelle narrativité. L'anachronisme ainsi créé par cet emprunt, indice de l'ironie, participe d'une dévalorisation du premier signifié, dénotant son caractère rétrograde.

Derrière l'apparence idyllique des publicités qu'elle remanie dans ses œuvres se cache un certain nombre d'idéaux représentés dans un environnement pour ainsi dire aseptisé. Dans le cas de *Be Straight Instantly*, il s'agit d'hétérosexualité, de monogamie, de famille, d'une masculinité virile, courageuse et combative – symbolisée par le petit garçon –, d'une féminité maternelle et accommodante qui devient l'Autre à conquérir. De plus, les personnages affichent un sourire qui contraste avec les hostilités du jeu. Cette atmosphère de béatitude, l'artiste la qualifie d'un « surréalisme “ valiumesque ”¹⁶⁶ ». Jean Baudrillard, dans un de ses premiers ouvrages, *La Société de consommation*, soumet également à l'attention ce constat : « Le bonheur, inscrit en lettres de feu derrière la moindre publicité [...], c'est la référence absolue de la société de consommation [...] »¹⁶⁷. Il poursuit en précisant que selon l'idéal établi par la société de consommation, le bonheur doit « se signifier toujours au “ regard ” de critères visibles.¹⁶⁸ » Dans cette logique, non seulement le « jeu des surfaces¹⁶⁹ » domine l'aspect esthétique des objets et l'importance de leur accumulation, mais il correspond également à la notion de bio-pouvoir élaborée par Foucault en ce sens que les individus revêtent le statut de corps/objets à discipliner. Qui plus est, ce jeu des surfaces s'impose jusque dans les rapports interpersonnels des individus, agissant sur le plan identitaire dès que l'individu se construit une identité par une « répétition stylisée d'actes¹⁷⁰ » en

¹⁶⁶ Paskal Larsen, *Dana Wyse, « Pilules Magiques »*, Foutraque, Interview avec l'artiste, 2006, [En ligne], <<http://www.foutraque.com/inter.php?id=87>>. Consulté le 7 septembre 2012.

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, p. 59.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁹ Daniel Weinstock, « *Mad Men* et l'échec de nos rêves », *Nouveau Projet*, no 1 (printemps-été 2012), p. 153.

¹⁷⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 265.

fonction de certains modèles normatifs et complémentaires. Pourtant, l'emballage de cette œuvre indiquant « Looks like simple BAND-AID! » annonce qu'il est question ici de camoufler cet acte consommateur, de dissimuler cette médication pour laisser croire à une hétérosexualité « authentique ». Il ne s'agit donc pas d'accumulation de biens laissés apparents à la vue d'autrui, mais d'acquisition de certaines caractéristiques et manières d'être idéalisées au travers des discours dominants. En d'autres mots, c'est une invitation à se conformer aux modèles dominants en laissant croire à une certaine naturalité de l'hétérosexualité.

À première vue, la famille représentée dans *Be Straight Instantly* a tout du modèle familial typique hétérosexuel. Toutefois, en regardant plus attentivement la mère, un détail vient ébranler cette certitude. En effet, un diachylon situé sur son avant-bras suggère qu'elle-même porte ce timbre « déshomosexuant » et dévoile l'imposture. Aurait-elle fait usage de cette médication? La définition proposée par Butler pourrait nous aider à répondre d'une manière périphérique à cette question. Dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, Butler définit l'identité comme une inscription à la surface du corps, un processus de marquage tendant à s'effacer lui-même pour laisser croire à une identité intérieure et intrinsèque, à la naturalité du sujet. Selon Butler, « les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau¹⁷¹ », d'une intériorité. Ces actes sont performatifs dès l'instant où ils prétendent démontrer une essence, une identité profonde. Ces signes corporels agissent comme une inscription à la surface du corps. Toujours selon Butler, « l'apparence de la substance consiste exactement en ceci : une identité construite, un acte performatif que le grand public, y compris les acteurs et actrices elles-/eux-mêmes, viennent à croire et à reprendre [*perform*] sur le mode de la croyance.¹⁷² » Or, cette œuvre de Wyse réfère au concept de performativité tel que défini par Butler en ce sens que le sujet se construit une identité à partir des normes sociales ambiantes.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 259.

¹⁷² *Ibid.*, p. 265.

Tout bien considéré, ce sachet et son contenu interviennent de semblable manière que les pratiques parodiques de l'identité. Ils suggèrent une réflexion sur la « naturalité » du genre et de l'hétérosexualité et tendent à fissurer les normes identitaires. De fait, l'ensemble de la production de Wyse interroge l'essentialité de l'identité en suggérant que l'identité est modelable, instable et intimement liée aux conventions sociales préexistantes. Dévoilant l'aspect performatif de l'identité, ces œuvres sont susceptibles de divulguer le processus de l'inscription sociale et culturelle sur le corps et de faire « proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire.¹⁷³ » L'œuvre intervient ainsi dans la production discursive afin de modifier les règles de l'intelligible. C'est donc en quelque sorte une infiltration des discours dominants qui cherche à les déstabiliser.

Pour atteindre les normes idéales, le fétichisme de la marchandise, propre au système capitaliste, vient faire obstacle aux rapports entre les individus en brouillant leur lien social. D'une certaine manière, les citoyen.ne.s se rattachent à la société par le geste consommateur. Le lien d'équivalence des marchandises n'étant plus rattaché au travail investi dans celles-ci, mais à l'argent comme valeur d'échange absolue. De plus, pour atteindre les normes idéales, pour être accepté en société, l'individu doit entrer dans la logique capitaliste et consommer certains produits qui modèleront son corps, son identité et le type de rapports qu'il entretient avec les autres. En ce sens, les œuvres/marchandises de Wyse correspondent au concept élaboré par Marx en ce qu'elles sous-entendent que, par elles, les consommateurs et les consommatrices peuvent modifier leur statut social, leur valeur en tant qu'individus et assurer la qualité de leur relation aux autres. Toutefois, comme le souligne Jean-Philippe Uzel, « plusieurs pratiques artistiques actuelles [...] posent la question du fétichisme en des termes beaucoup moins manichéens, entre autres parce qu'elles font coexister le fétiche et sa critique.¹⁷⁴ » Dana Wyse est de ces

¹⁷³ *Ibid.*, p. 266.

¹⁷⁴ Jean-Philippe Uzel, « Le retour des objets-fétiches et quelques façons d'y parer », *Esse*, no 75 (printemps-été 2012), p. 16.

artistes qui font coexister le fétichisme et sa critique. En effet, ses œuvres, de petits objets ludiques qui font office de fétiches, sollicitent une réflexion du public à l'égard de la société de consommation qui crée de toutes pièces des identités dites naturelles. Ce paradoxe de l'objet, essentiel à la rhétorique ironique amène le public à faire preuve d'exercice réflexif afin de résoudre cette contradiction. Par ailleurs, les œuvres de Wyse recréent des liens entre les individus, ou du moins mettent l'accent sur les rapports interpersonnels. En effet, quelques auteures témoignent de la propension qu'ont les consommateurs et les consommatrices des produits Jesus Had A Sister Productions à les offrir en cadeau¹⁷⁵ :

A woman bought one of those pills, the ones that have magical cures. She bought the «speak perfect French, immediately!» one. When Lisa rang it in, the customer was shocked (it was \$11.99 plus tax). «Oh wow. I didn't even check the price, it was just so cute!» Lisa: «They're actually by an independent artist, her name is Dana Wyse, this is her book.» Customer: «so it's not just any pill! (laugh). Oh well. It's for my brother, for his birthday, it's kind of a joke gift.»¹⁷⁶

La consommation des pilules détaillées par Jesus Had A Sister Productions semble motivée par le désir d'atteindre l'idéal fantasmatique de la norme ainsi que celui de se dérober aux regards désapprobateurs en remodelant son corps en fonction des normes¹⁷⁷. En outre, ces œuvres interrogent le pouvoir des médias de masse et de la culture populaire en tant que véhicules déterminants des idéologies

¹⁷⁵ La plupart des informations à ce propos relèvent de l'anecdote. J'ai moi-même reçu en cadeau des œuvres de Dana Wyse avant même de connaître l'artiste et sa pratique. Aussi, certain.e.s blogueurs et blogueuses présentent sa production avec enthousiasme sur leur site, en laissant entendre qu'il s'agit de bonnes idées cadeaux.

¹⁷⁶ Emilie Cameron, « Exhibit and point of sale: negotiating commerce and culture at the Vancouver Art Gallery », *Social & Cultural Geography*, vol. 8, no 4 (2007), p. 567-568.

¹⁷⁷ Bien que dans l'exemple mentionné ci-haut l'acheteuse saisit la teneur ironique de l'objet préalablement à l'achat, l'ambiguïté quant au statut de l'objet réussit tout de même à en berner certain.e.s. En effet, un reportage rapporte le cas d'une jeune fille de quatorze ans ayant fait l'acquisition d'un vaporisateur buccal censé lui faire prendre l'accent irlandais. La mère, à la défense de sa fille dupée par l'objet, demande un remboursement à la boutique de vêtements mettant en vente le produit et en dénonce l'étiquetage trompeur. Voir Olivia Gibbings, « No Way, An Irish Accent Spray », *Edinburgh Napier News*, reportage, 2 min. 19 sec., [En ligne], <<http://edinburghnapiernews.com/?s=irish+accent>>. Consulté le 7 septembre 2012.

(capitaliste, conservatrice, sexiste et hétéronormative), des normes identitaires et des stéréotypes qui participent du rejet de l'altérité. Plusieurs sachets affichent d'ailleurs la mention « as seen on TV » afin de mettre en évidence l'influence de la télévision dans l'imaginaire collectif ainsi que l'imbrication des médias de masse et du système capitaliste. Aussi, l'imagerie publicitaire reprise par Wyse expose une uniformisation des personnages : coiffure impeccable et laquée, polo en tricot ou ensemble veston cravate et sourire de satisfaction, tout à l'opposé d'ailleurs, des Fermières Obsédées. Ces images récupérées par Wyse dépeignent un idéal d'aseptisation des individus, des scènes où la norme est garante de bonheur.

Ces médicaments font appel à la notion de choix, toujours restreints à l'intérieur de possibilités discursives préétablies. Cette impression de liberté et d'affirmation de soi qu'octroie le pouvoir d'achat au moyen de la publicité, d'autres artistes telles que Barbara Kruger en ont tiré parti dans leur engagement. Or, le travail de Dana Wyse rappelle effectivement l'œuvre de Kruger, *Sans titre (I Shop Therefore I Am)* (1987), également empreinte d'ironie. Toutes deux empruntent le langage des médias et de la publicité en détournant les images et les slogans publicitaires afin de solliciter une réflexion sur le pouvoir de la société de consommation et son impact dans la formation de l'identité du public consommateur. La JHAS Productions offre la possibilité de se construire une identité à la carte.

5.4 Un engagement au-delà des mobilisations militantes

Dana Wyse fait s'interpénétrer l'art et la vie, permettant aux individus confrontés à ses œuvres de réfléchir sur des questions qui, tout compte fait, les concernent de près. Cette pratique artistique correspond d'ailleurs en tous points à la définition de l'art engagé des pratiques actuelles élaborée par Ève Lamoureux :

[...] un art qui [...] s'intéresse peu à divulguer un message politique précis
[...] C'est d'ailleurs pour cela que, selon plusieurs, le choix de créer des œuvres jumelant étroitement l'art et la vie, ou visant des contacts directs avec le public, constitue en lui-même un engagement. Ce dernier ne s'exerce pas à l'encontre d'un pouvoir étatique, mais d'une domination plus insidieuse,

plus diffuse, qui se révèle par ses effets sur le corps, sur l'esprit, sur les relations humaines, sur la structuration de l'espace, etc.¹⁷⁸

Cette série permet donc de se questionner sur un ensemble de considérations identitaires. Ainsi, la stratégie ironique comme militance féministe agirait en subvertissant les identités normatives ainsi que les « styles corporels » qu'elles prescrivent. Elle nie les modèles normatifs et en divulgue le caractère fictif. Ces nouvelles fictions proposées par la série *Pills & Remedies* infiltrent le « réel » et le fracturent. Ce réel, qui demande à être subi et regardé passivement, devient fiction dominante, construction.

Dana Wyse conçoit ses pilules afin de permettre au public consommateur de se conformer aux exigences tacites de notre société. Ces produits peuvent aussi bien s'offrir en cadeau que bénéficier à la personne qui l'acquiert. Sa pratique est critique et vise à provoquer une réflexion à la fois sur la médicalisation des corps typiques de notre époque (où foisonnent divers types de médicaments parfois disponibles sans ordonnance) et sur le concept d'altérité, d'identité. Ces pilules semblent répondre à un certain besoin : neutraliser un mal d'être. Cette médication dénaturerait la question identitaire pour en faire quelque chose de changeant, de modelable, voire de manipulable. Or, l'analyse formelle des œuvres décèle certaines incongruités, paradoxes et anachronismes faisant office d'indices menant le consommateur à douter de la véracité du produit et à percevoir l'ambiguïté ironique de l'œuvre. Exploitant des thèmes comme la peur de la différence et le désir de conformisme, Wyse met en lumière l'interrelation des différentes institutions constituantes de nos sociétés (l'Église, les médias, l'industrie pharmaceutique, le capitalisme, etc.) dans la production de normes par lesquelles les individus forgent leur identité. Ces œuvres favorisent une réflexion critique sur les concepts d'authenticité, de devenir et de normes identitaires, par-delà l'objet l'art.

¹⁷⁸ Ève Lamoureux, *Art et politique*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 223.

CONCLUSION

Ce mémoire propose d'élargir la définition de ce que l'on pourrait qualifier d'art militant. Le maniement de l'ironie par les Guerrilla Girls, Les Fermières Obsédées et Dana Wyse, bien qu'elles proposent des œuvres ayant une esthétique différente les unes des autres, leur permet de présenter au public, chacune à leur manière, des œuvres engagées. Comme nous l'avons constaté précédemment, l'ironie consiste en une affirmation qui suggère sa propre négation au moyen d'indices laissés apparents pour ceux et celles qui en font la lecture. Ces indices qui entrent en contradiction avec le sens premier permettent au public de constater l'ambiguïté de l'œuvre et d'en décoder l'ironie, opérant ainsi une double énonciation. Devant cette ambiguïté quant à la signification de l'œuvre, une réflexion s'impose afin de dénouer ces contradictions. Cependant, l'ironie ne transmettant pas de message à proprement parler, outre la négation du sens premier, elle laisse libre cours à la pensée du public. Advient alors ce que nous disons être une œuvre engagée, dans la mesure où elle active une réflexion critique en regard de problématiques propres aux études féministes et de réalités sociales discriminatoires dévoilées.

Il a été démontré, par ailleurs, que la notion de genre, centrale aux études et à la militance féministes, se manifeste dans la pratique des collectifs et de l'artiste analysés précédemment. Maintes écoles de pensée féministes dénoncent la féminité telle que représentée et idéalisée dans nos sociétés occidentales parce qu'elle s'avère un lieu d'oppression. Mais, derrière ce genre mis en scène par la mascarade de la féminité, serait-ce possible de faire émerger un langage propre aux femmes? De l'avis des différentialistes, oui. Par contre, d'autres écoles de pensée s'opposent à ce postulat. Les féministes radicales, par exemple, avancent que le genre tout comme le sexe résultent d'une division hiérarchique qui doit disparaître afin d'arriver

à une possible égalité et d'éliminer les rapports de pouvoir entre les sexes. D'autres, associées à la pensée postmoderne, proposent de fracturer ces normes afin de multiplier les possibilités identitaires et ainsi se dégager de l'emprise des normes. La philosophe Judith Butler est de celles-là. Le concept de pratiques parodiques élaboré par Butler, qui consiste en l'imitation insolite des genres idéalisés (féminin et masculin) afin de révéler la construction culturelle des identités dites essentielles et naturelles, nous a permis de lier la pratique artistique des Guerrilla Girls, des Fermières Obsédées et de Dana Wyse à diverses considérations féministes du genre. De ce fait, les pratiques parodiques s'accordent avec la stratégie ironique dans la mesure où elles ne dirigent pas la réflexion du public vers une conception du genre en particulier.

L'ironie fait partie des stratégies humoristiques employées par les Guerrilla Girls. En effet, celles-ci font appel à l'humour afin de dénoncer les inégalités dans le monde de l'art, tout en évitant d'alimenter les préjugés négatifs à l'endroit des mouvements féministes. Toutefois, l'ironie occupe généralement un rôle secondaire dans la militance des GG, dans la mesure où ces artistes la mettent au service de l'activisme. Autrement dit, leur engagement politique est clair en ce qu'elles énoncent explicitement leur appartenance au mouvement féministe. C'est ce qui fait que l'ambiguïté typique de l'ironie se trouve affaiblie dans la mesure où les GG guident scrupuleusement le cheminement réflexif du public pour le mener vers un message chargé politiquement. Bien qu'elles refusent de se revendiquer d'une école de pensée en particulier, leurs méthodes revendicatrices qui se résument à l'affichage sauvage, à participer à des manifestations, à faire pression sur certaines institutions en recourant à des techniques de relations publiques et à solidariser les femmes entre elles, s'accordent au courant féministe radical. De plus, lors de leurs apparitions publiques, elles recourent à la notion de mascarade de la féminité et cherchent à entrer dans le jeu de la séduction en adoptant une tenue féminine à laquelle elles greffent un masque de gorille. Ce personnage hybride qu'elles mettent en scène constitue le volet de leur pratique qui correspond au concept de pratiques

parodiques du genre et propose une réflexion quant à la notion de genre plus libre que ce que leurs affiches semblent offrir.

Les Fermières Obsédées, quant à elles, réalisent des performances qui ébranlent à tout coup la féminité telle que les médias de masse la popularisent. En récupérant les représentations stéréotypées de la féminité, des rôles et des qualités étant attribués à ce genre, elles le parodient et en démontrent le caractère fictif. Ne se revendiquant pas du féminisme comme le font les Guerrilla Girls, leurs performances ne font que suggérer certaines réflexions propres aux études féministes. Ainsi, les Fermières proposent une pratique artistique qui se distingue de celle des Guerrilla Girls dans la mesure où elles évoquent certaines considérations féministes, mais conservent une ambiguïté, fondamentale au décodage de l'ironie, qui donne lieu à des réflexions originales et diverses. Au moyen d'indices tels que l'hyperbole, la parodie, la démesure et l'inconvenance des personnages, l'ironie se révèle et interroge la place du genre dans cet espace de solidarité qu'offrent les mouvements féministes. C'est à partir de la mascarade de la féminité qu'elles mettent en scène une identité qui engendre une oppression commune. En ce sens, il paraît envisageable de faire un rapprochement avec le féminisme radical bien que les F.O. ne s'identifient pas en tant que tel à ce courant.

Dana Wyse, fondatrice de Jesus Had A Sister Productions, propose des œuvres qui contrastent avec celles des deux collectifs étudiés précédemment. Ses créations consistent en une gamme de pilules qu'elle met en vente, à l'extérieur du marché de l'art. Promettant de changer la vie de ceux et celles qui les acquerront, ces marchandises garantiraient un avenir meilleur dans la mesure où elles transformeraient l'identité du consommateur ou de la consommatrice en la modelant à différentes normes sociales. L'anachronisme causé par l'emprunt d'images publicitaires des années 1950 et 1960 et les slogans garantissant des transformations invraisemblables apparaissant sur les emballages de ces marchandises se présentent comme des indices de l'ironie des œuvres. Ces

œuvres/marchandises s'imposent dans les espaces du quotidien tout comme dans les lieux plus traditionnels de l'art, différemment des œuvres que produisent les Guerrilla Girls et Les F.O. De plus, la notion de leurre prédomine dans la pratique de Wyse et sollicite des interrogations quant à la médicalisation des corps, mais aussi à propos de l'influence de la société de consommation dans la construction identitaire de chacun.e d'entre nous. Ses œuvres mettent également de l'avant le caractère malléable et labile de l'identité qui se constitue tel un effet placebo, à partir d'une croyance. Ainsi, elles tendent à dénoncer les normes contraignantes, voire violentes, tout comme elles imposent de nouvelles possibilités identitaires. Ce faisant, elle pourfend les normes sociales et valorise la multiplicité. Conséquemment, cette pratique se rapproche aussi des études féministes, mais d'une autre façon que les collectifs abordés précédemment. Se ralliant davantage avec les préoccupations postmodernes, elle délaisse le sujet « femmes » pour s'appliquer à mettre à mal l'ensemble des normes identitaires contraignantes qui ont préséance dans nos sociétés et qui participent des rapports de pouvoir.

Dans chacun des cas étudiés, la figure ironique prend place dans l'image, l'objet ou la performance (que ce soit par une formulation écrite, par une représentation ou une action). Elle se révèle par des indices divers et se rapporte à des notions distinctes comme l'anonymat, l'hybridité, l'abject, le bio-politique et le fétichisme de la marchandise. Bien que différents, les cas analysés se rejoignent sur plusieurs aspects. Ainsi, dans tous les cas, l'ironie intervient dans un discours, un stéréotype ou une réalité à dénoncer. Elle agit comme un espace de résistance, où l'ambiguïté inhérente à cette figure remet les individus face à l'oppression ainsi démasquée. De façon détournée, elles s'emploient toutes à déprécier des normes ou des adversaires. Enfin, elles jouent toutes à leur manière sur les apparences, sur la superficialité du genre ou de l'identité renvoyant ainsi au concept de pratique parodique du genre développé par Judith Butler. Bien que ces artistes ne se revendiquent pas de la pensée postmoderne, elles mettent en œuvre le concept de pratiques parodiques qui sollicite des réflexions touchant la notion de genre ou plus largement de l'identité. À l'aide de stratégies esthétiques comme l'hyperbole, la

parodie, l'indécidabilité du statut de l'objet et de son rôle dans la vie du public, ces pratiques cherchent à favoriser une réflexion depuis certains postulats conservateurs et oppressants qui se retrouvent par la suite contestés.

Comme il a été postulé précédemment, la stratégie ironique en guise de militance féministe ouvre la notion d'art engagé dans la mesure où l'acte politique réside dans cette incitation à faire preuve d'esprit critique à partir de thèmes propres aux études féministes. Si dans les années 1970 et 1980 les artistes affirmaient fortement leur appartenance au mouvement féministe en vue de solidariser les femmes entre elles, il semble qu'aujourd'hui cette appartenance se manifeste de façon plus nuancée ou affinée. La stratégie ironique nous démontre qu'il est possible de rendre visible certains rapports de pouvoir ancrés à même notre quotidien, sans avoir à opter pour une militance manifeste ou porteuse de messages précis. En s'imposant à l'intérieur d'espaces non traditionnels de l'art qui interpellent autant les adeptes de l'art contemporain que les non-initié.e.s et en employant des objets déjà connotés culturellement ainsi que des figures de références populaires, ces artistes rejoignent un plus vaste public.

En se penchant plus avant sur la figure de l'ironie dans les cas des Guerrilla Girls, des Fermières Obsédées et de Dana Wyse, nous avons vu se profiler différents types de manifestations de la figure ironique en question. Certaines œuvres, par la mascarade de la féminité, nous ont semblé dévoiler la construction culturelle du genre. D'autres, en juxtaposant des éléments rattachés à la fois à la féminité et à la masculinité, ont paru déconstruire l'identité en accentuant le jeu des apparences et en favorisant une multiplicité de combinaisons identitaires faisant ainsi éclater les normes sociales. Or, il semble que les plus jeunes collectifs et artistes, dont l'appartenance féministe soit déclarée ouvertement ou simplement sous-entendue, emploient aussi l'ironie. Les Women With Kitchen Appliances et Narcissister, dont nous avons fait mention précédemment, figurent parmi celles qui font appel explicitement à la mascarade de la féminité. Un groupe français

d'activistes féministes, nommé La Barbe, est de ceux qui également altèrent la répartition binaire des genres en juxtaposant féminin et masculin. Leurs activités consistent à s'introduire à l'intérieur d'assemblées de tous milieux (affaires, religion, arts et culture, média, politique, fonction publique, etc.) dont les membres sont essentiellement masculins. Une fois infiltrées dans cet espace de pouvoir décisionnel, et affublées d'une fausse barbe rêche et inharmonieuse, les activistes discourent ironiquement sur la place des femmes :

Chantons donc la femme, muse des poètes ! Quan[t] à sa vision du monde [...] elle n'a pas lieu d'être chantée par elle. Que la femme demeure à sa délicieuse place de modèles : 80% de nus féminins sur l'ensemble des figures humaines représentées, voilà ce qui plaît au regard. [...] Que ne se contentent-elles de créer nos rejetons, et d'inspirer les grands hommes ? Chacun sait que c'est dans la maternité qu'elles réalisent leur vocation, dans la décoration de nos intérieurs que s'exprime leur talent, et dans le rôle délicieux de muses des grands hommes que leur génie s'épanouit.¹⁷⁹

Cette allocution marque une influence évidente des Guerrilla Girls dans la militance du groupe La Barbe. En outre, ces barbes postiches qui se substituent aux masques virils et bestiaux des GG confirment cette filiation. La Barbe déclare : « Partout où les hommes se croient en terrain conquis, des femmes surgiront, arborant les attributs du pouvoir et jouant le jeu de la masculinité¹⁸⁰ ». Or, le jeu sur les apparences et la mascarade du genre et de l'identité s'avèrent une fois de plus centraux à l'emploi de la figure ironique afin de provoquer des réflexions propres aux revendications féministes. Peut-être le genre s'impose-t-il dès lors comme thème de prédilection dans les pratiques engagées actuelles et à venir. Cette tendance ludique à la mascarade, à « faire comme si », pour mieux déconstruire les idéaux véhiculés par la culture populaire apparaît tel un leitmotiv qui permet de sensibiliser un public non-initié aux considérations féministes. Elle s'avère une stratégie militante profitable dans la mesure où l'ironie évacue le ton moralisateur et propose un réel échange entre l'œuvre et ceux et celles qui en font la lecture.

¹⁷⁹ *La Barbe Groupe d'Action Féministe*, « Arts et Culture », [En ligne], <http://labarbelabarbe.org/La_Barbe/Arts.html>. Consulté le 6 janvier 2013.

¹⁸⁰ *La Barbe Groupe d'Action Féministe*, « Les Principes », [En ligne], <http://labarbelabarbe.org/La_Barbe/Principes.html>. Consulté le 6 janvier 2013.

FIGURES

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fig. 1 Guerrilla Girls, *The Advantages of Being A Woman Artist*, 1988, affiche noir et blanc, 43,2 x 55,9 cm.



Fig. 2 Guerrilla Girls, *Sans titre*, 1998, photographie noir et blanc tirée des archives de la Washington University de St.Louis.



Fig. 3 Guerrilla Girls (1985-1999), *Guerrilla Girls Review the Whitney*, 1987, affiche couleur, 56 x 43,2 cm.



Fig. 4 Linda Nochlin, *Achetez des bananes*, 1972, photographie noir et blanc, projetée lors de la conférence « *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art* » pour le College Art Association lecture, 1972, San Francisco.



Fig. 5 Les Fermières Obsédées, *Une valse de détresse*, 2006, performance, événement « Putain de bal masqué pervers », DSM, Folie/Culture, Québec. Photo : Ivan Binet.



Fig. 6 Les Fermières Obsédées, *Sans titre*, 2006, performance, Festival International de performance, Toronto. Photo : Dave Kamp.



Fig. 7 Les Fermières Obsédées, *Carnaval*, 2008, performance, événement « Paysages Éphémères », Plateau Mont-Royal, Montréal. Photo : Eva Quintas.

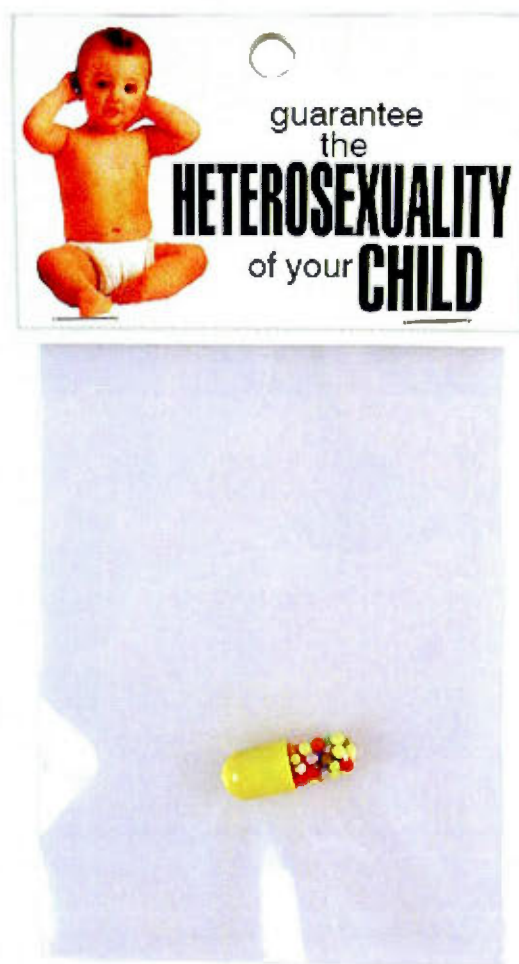


Fig. 8 Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse),
Guarantee the Heterosexuality of Your Child, 1997,
13 x 7 cm.



Fig. 9 Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse), *Hairdresser*, « Grow Up To Be Gay Play Kits for Boys », 2000, 24 x 17,5 cm.



Fig. 10 Jesus Had A Sister Productions (Dana Wyse),
Be Straight Instantly, 1998, 13 x 7 cm.

BIBLIOGRAPHIE

_____, *Guerrilla Girls Reinventing the « f » Word : Feminism!*, [En ligne], <<http://www.guerrillagirls.com>>. Consulté le 15 décembre 2010.

_____, *La Barbe Groupe d'Action Féministe*, [En ligne], <[http://labarbelabarbe.org/La Barbe/Accueil.html](http://labarbelabarbe.org/La_Barbe/Accueil.html)>. Consulté le 6 janvier 2013.

_____, *Les Cercles des Fermières du Québec*, « Devenez membres des CFQ », [En ligne], <http://www.cfq.qc.ca/devenez_membre_des_cfq/>. Consulté le 12 décembre 2010.

_____, *Les Fermières Obsédées*, [En ligne], <<http://www.fermieresobsedees.com>>. Consulté le 15 décembre 2010.

_____, section « Letters » du *Art Journal*, vol. 70, no 3 (automne 2011), p. 113-114.

“Gertrude Stein” et al, « Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story », *Art Journal*, vol. 70, no 2 (été 2011), p. 88-102.

ARDENNE, Paul, « L'art-vie, oui. Mais sous condition qu'il soit paléolithique », *Inter Art Actuel*, no 85 (2003), p. 32-33.

ARDENNE, Paul, « L'argent : Le Plateau », *Art Press*, no 348 (septembre 2008), p. 85-86.

BARIL, A., « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en philosophie, Sherbrooke, Faculté de théologie, d'éthique et de philosophie, Université de Sherbrooke, novembre 2005, 241 p.

BARIL, A., « De la construction du genre à la construction du “ sexe ” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, no 2 (2007), p. 61-90.

BARIL, A., « Cinq paradigmes d'interprétation des notions de sexe et de genre », Document inédit revu et augmenté (1^{re} diffusion dans : Baril, A., 2005, *Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé*), Montréal, UQAM, 10 septembre 2009, 2 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, 318 p.

BEAULIEU, Nicole, « Devenir Canadienne. À quel prix? », *Gazette des femmes*, mai-juin 2005, p. 13-19.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1949, 577 p.

BENAYOUN, Maud et Agnès VANNOUVONG, « Dana Wyse : les dix ans de Jesus Had A Sister Productions », *Art Press*, no 359 (décembre 2006), p. 46-49.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1961 [1^{ère} éd. 1900], 157 p.

BORSHUK, Catherine, « Keep the Tool-Box Open for Social Justice : Comment on Kitzinger and Wilkinson », *Analyses of Social Issues and Public Policy*, vol. 4, no 1 (2004), p. 195-202.

BOUDON, Pierre, *Une interface discursive : l'ironie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1997, 41 p.

BRAESTER, Marlana, « Du "signe ironique" à l'énoncé ironique », *Semiotica*, vol. 92, no 1-2 (1992), p. 75-86.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte, 2005 [1^{ère} éd. 1990], 281 p.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1^{ère} éd. 1993], 249 p.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, [1^{ère} éd. 2004], 311 p.

BUTLER, Judith, « Faire et défaire le genre », conférence donnée à l'Université Paris X-Nanterre, Centre de recherche sur l'art et l'École doctorale « Connaissance et culture », 25 mai 2004, [En ligne], <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/textesenligne/autoursdivers/Butler.html>>. Consulté le 10 décembre 2012.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour? », *Question de communication*, no 10 (2006), p. 19-41.

CHAVE, Anna C., « The Guerrilla Girls' Reckoning », *Art Journal*, vol. 70, no 2 (été 2011), p. 103-111.

CIXOUS, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010 [1^{ère} éd. 1975], 196 p.

COLLIN, Françoise, « Le corps v(i)olé », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 3, no 3 (1974), p. 5-21.

DELPHY, Christine, « Penser le genre : quels problèmes? », in *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, sous la dir. de Marie-Claude Hurtig, et al., Paris, CNRS, 1991, p. 89-101.

DELPHY, Christine, « Le prisme principal », in *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010, p. 87-91.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, 201 p.

FAINZANG, Sylvie, « Médicament : anthropologie du médicament », in *Dictionnaire du corps*, sous la dir. de Michela Marzano, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 569-573.

FIRESTONE, Shulamith, « La dialectique du sexe », in *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe*, Paris, Éditions Stock, 1972 [1^{ère} éd. 1970], p. 11-26.

FORGET, Danielle, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 33, no 1 (2001), p. 41-54.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993 [1^{ère} éd. 1975], 360 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

FOUCAULT, Michel, « Le pouvoir, une bête magnifique », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001 [1^{ère} éd. 1977], p. 368-382.

FRASER, Marie, « Que la fête commence. Processions, parades et autres formes de célébrations collectives en art actuel », *Esse*, no 67 (automne 2009), p. 22-29.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969 [1^{ère} éd. 1930], 376 p.

GABLIK, Suzy, « You Don't Have to Have a Penis to be a Genius », *Women's Art Magazine*, no 60 (septembre-octobre 1994), p. 6-11.

GALIPEAU, Sylvia, « Dix ans d'obsession engagée », *La Presse*, vendredi 25 mars 2011, p. 6.

GAMMAN, Lorraine, « Are You Being Served With a Mask? », *Women's Art Magazine*, no 66 (sept.-oct. 1995), p. 20-22.

GIBBINGS, Olivia, « No Way, An Irish Accent Spray », *Edinburgh Napier News*, reportage, 2 min. 19 sec., [En ligne], <<http://edinburghnapiernews.com/?s=irish+accent>>. Consulté le 7 septembre 2012.

Groupe MU, « Ironique et iconique », *Poétique*, vol. 9 (1978), p. 427-442.

GUERRILLA GIRLS (groupe d'artistes), *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, HarperPerennial, 1995, 95 p.

GUILLAUMIN, Colette, « Le corps construit », in *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992, p. 117-142.

HEARTNEY, Eleanor, « How Wide Is the Gender Gap? », *ARTnews*, vol. 86, no 6 (été 1987), p. 139-145.

HEATH, Stephen, « Joan Riviere and the Masquerade », in *Formations of Fantasy*, sous la dir. de Victor Burgin, James Donald et Cora Kaplan, London/New York, Routledge, 1986, p. 45-61.

HOUSSIN, Monique et Élisabeth MARSAULT, *Au rire des femmes*, France, Le temps des cerises, 1998, 199 p.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, no 46 (1981), p. 140-155.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 217 p.

ISAAK, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art : The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York, Routledge, 1996, 247 p.

IVINSKI, Pamela A., « Women Who Turn the Gaz Around », *Print*, vol. 47, no 5 (septembre-octobre 1993), p. 36-43.

JACKSON, Stevi, « Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 20, no 4 (novembre 1999), p. 9-28.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.

JOOS, Jean-Ernest, « Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat », *Parachute*, no 109 (2003), p. 72-91.

JOUBERT, Lucie, « Humour au féminin et féminisme : où en est-on? », in *2000 ans de rire. Permanence et modernité*, acte du colloque international Grelis-Laseldi/Corhum à Besançon du 29 juin au 1^{er} juillet 2000, Presses Universitaires Franc-Comtoises, p. 379-390.

JOUBERT, Lucie, *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal, Triptyque, 2002, 191 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Problèmes de l'ironie », *L'ironie*, coll. « Linguistique et Sémiologie », no 2, Lyon, PUL, 1978, p. 10-46.

KRISTEVA, Julia, « Approche de l'abjection », in *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 7-39.

LALONDE, Catherine, « Ambivalences féministes », *Le Devoir*, 3 mars 2012, [En ligne], <<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/344199/filiation-au-coin-du-feminisme>>. Consulté le 15 décembre 2012.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, 268 p.

LARSEN, Paskal, Dana Wyse, « Pilules Magiques », Foutraque, Interview avec l'artiste, 2006, [En ligne], <<http://www.foutraque.com/inter.php?id=87>>. Consulté le 7 septembre 2012.

LEBOVICI, Élisabeth, Dana Wyse. *Jesus Had A Sister Productions 1996-2001*, Bruges, Jesus Had a Sister Productions, 2001, 36 p.

LIPOVETSKY, Gilles, « La société humoristique », in *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 153-193.

LORDE, Audre, « Age, race, classe sociale et sexe: les femmes repensent la notion de différence », in *Sister Outsider : essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, Genève/Laval, Mamamélis/Trois, 2003, p. 125-136.

LOUBIER, Patrice, « La fête fortuite », *Esse*, no 67 (automne 2009), p. 30-39.

LÖWY, Ilana et Hélène ROUCH, « Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre », *Cahiers du Genre*, vol. 1, no 34 (2003), p. 5-16.

LÖWY, Ilana, *L'emprise du genre*, Paris, La Dispute, 2006, 276 p.

MARX, Karl, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », in *Le Capital*, livre 1, tome 1, Paris, Éditions sociales, 1971 [1^{ère} éd. 1867], p. 83-93.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Sexe et genre », in *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 205-213.

MATTE, Hélène, « Jeune performance... », *Inter Art Actuel*, no 81 (printemps 2002), p. 70-72.

MOLINIER, Pascale, Daniel WELZER-LANG, « Féminité, masculinité, virilité », in *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 77-82.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3 (automne 1975), p. 6-18.

NOCHLIN, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, 181 p.

NOCHLIN, Linda et Maura REILLY (sous la dir.), *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, New York, The Brooklyn Museum, 2007, 304 p.

NENGEH MENSAH, Maria (sous la dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

Office québécois de la langue française, « Les mots du carnaval », [En ligne], <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/terminologie_carnaval/cha_r.html>. Consulté le 20 avril 2011.

OLCH RICHARDS, Judith, *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Frida Kahlo and Kathe Kollwitz conducted 2008 Jan. 19 and Mar. 9, by Judith Olch Richards at iCI, 799 Broadway, New York, N.Y. », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-frida-kahlo-and-kathe-kollwitz-15837>>. Consulté le 10 août 2012.

OLCH RICHARDS, Judith, *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Elizabeth Vigee LeBrun and Liubov Popova conducted 2008 Jan. 19, by Judith Olch Richards, for the Archives of American Art, at iCI, 799 Broadway, New York, N.Y. », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-elizabeth-vigee-lebrun-and-liubov-popova-15842>>. Consulté le 10 août 2012.

OLCH RICHARDS, Judith, *Archives of American Art, Oral History Interviews*, « An interview of Guerrilla Girls using the names Zora Neale Hurston and Agnes Martin, conducted 2008 May 17, by Judith Olch Richards, for the Archives of American Art at iCI, 799 Broadway, in New York, N.Y. », [En ligne], <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-zora-neale-hurston-and-agnes-martin-15840#>>. Consulté le 14 décembre 2012.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, 145 p.

RICH, Adrienne, « Disloyal to civilization : feminism, racism, gynophobia », in *On lies, Secrets and Silence : Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 145-178.

RIVIERE, Joan, « La féminité en tant que mascarade », in, *Féminité, mascarade études psychanalytiques*, textes réunis par Marie-Christine Hamon, Paris, Seuil, 1994, p. 197-213.

SAINT-MARTIN, Lori, « Chapitre VII. L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de l'Eugénienne », in *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 129-144.

SAUVY, Alfred, « L'humour, force sociale et politique », in *Humour et politique*, Paris, Calman-Lévy, 1979, p. 9-32.

SCHOR, Mira, « Girls will be Girls », *Artforum International*, vol. 29, no 1 (septembre 1990), p. 124-127.

SIEGEL, Deborah, « Stereotypes and Archetypes », *The Progressive* (janvier 2004), p. 39-41.

ST-GELAIS, Thérèse, « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe » in *Art et féminisme*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 mars au 2 mai 1982, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 145-153.

ST-GELAIS, Thérèse (sous la dir.), *L'indécidable*, Montréal, Éditions Esse, 2008, 278 p.

ST-GELAIS, Thérèse, « La rue comme espace public de subversion », in *Œuvres à la rue. Pratiques et discours émergents en art public*, sous la dir. de Annie Gérin, Yves Bergeron, et al., Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, 2010, p. 78-81.

ST-GELAIS, Thérèse, André-Louis PARÉ, Marie-Ève CHARRON, et al., *Les Fermières obsédées*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2011, 143 p.

STORA-SANDOR, Judith, « Le rire minoritaire », in *L'Humour. Un état d'esprit*, sous la dir. de Gérald Cahen, Paris, Autrement, 1992, p. 172-182.

STORA-SANDOR, Judith, Élisabeth PILLET, *Armées d'humour. Rires au féminin*, Nice, Nice Z'éditions, Coll. « Humoresques », no 11 (janvier 2000 numéro spécial), 218 p.

TOOBIN, Jeffrey, « Girls Behaving Badly », *The New Yorker*, 30 mai 2005, p. 34.

TSEËLON, Efrat, « Introduction : masquerade and identities », in *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, sous la dir. de Efrat Tseëlon, New York, London, Routledge, 2001, p. 1-17.

UZEL, Jean-Philippe, « Le retour des objets-fétiches et quelques façons d'y parer », *Esse*, no 75 (printemps-été 2012), p. 12-19.

WEINSTOCK, Daniel, « Mad Men et l'échec de nos rêves », *Nouveau Projet*, no 1 (printemps-été 2012), p. 150-153.

WYSE, Dana, *How to Turn Your Addiction to Prescription Drugs Into a Successful Art Career*, Paris, Éditions du Regard, 2007, 317 p.

ZAJDERMANN, Paule, *Judith Butler. Philosophe en tout genre*, reportage, betacam digital, coul., 52 min., Paris, & Associés/ARTE France, 2006.